اولریش گرگور • انو پاتالاس

تاریخ سینمای هنری

هوشنگ طاهری

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

اولریش گرگور. انوپاتالاس

تاریخ سینمای هنری

ترجمهٔ

دکتر هوشنگ طاهری

تهران، ۱۳۶۸   مؤسسهٔ فرهنگی ماهور

ترجمه این کتاب را به عزیزترین هایم

یاسمین و مریم طاهری

تقدیم می کنم.

ط.م

مؤسسهٔ فرهنگی ماهور

خیابان حقوقی، شمارهٔ ۱۱۰، طبقهٔ دوم

اولریش گرگور ـ انوپاتالاس
تاریخ سینمای هنری
Geschichte des Films
ترجمهٔ دکتر هوشنگ طاهری
چاپ اول، زمستان ۱۳۶۸
روی جلد، مرتضی ممیز
چاپ افست، واژه
لیتوگرافی، شیوه
تعداد ۵۰۰۰ نسخه

فهرست

سخن مترجم

ترجمه و چاپ این کتاب چندین سال طول کشید. پیچیده بودن متن ـ تا حد اثری ادبی و هنری طراز اول ـ و مسایل و مشکلاتی که چاپ کتاب عموماً در این سال‌ها با آن روبه‌رو بوده، دلیل تأخیر در انتشار کتاب شده است.

نویسندگان کتاب از برجسته‌ترین ناقدان و مورخّان تاریخ سینما در آلمان هستند. تسلط هر یك از آن دو به چندین زبان موجب شده است که آنان بتوانند تمامی آثار بزرگ و ارزشمند تاریخ سینما را به زبان اصلی تماشا کنند و از دگرگونی‌ها و گاه تحریف‌هایی ـ چه از لحاظ عناوین و چه از لحاظ محتوای آثار سینمایی ـ که معمولاً در زبان‌مادریشان می‌توانسته به‌وجود آید، دور بمانند و در نتیجه بتوانند تصویر روشن‌تر و دقیق‌تری از حرکت تاریخ سینما را عرضه کنند.

این کتاب در دههٔ هفتاد در میان تعداد زیادی کتاب تاریخ سینما که به جشنوارهٔ «ونیز» ارسال شده بود، به‌عنوان تحلیلی‌ترین و جامع‌ترین کتاب تاریخ سینمای هنری مورد تجلیل و ستایش فراوان قرار گرفت و جایزهٔ اول کتاب‌های سینمایی این جشنواره را دریافت کرد.

نویسندگان کتاب ضمن توجه دقیق به آثار هنری تاریخ سینما الزاماً سیر تحول و تطور تاریخ سینما را هم مورد بررسی قرار داده‌اند. این کتاب از شش بخش عمده تشکیل یافته است:

ـ نخستین بخش کتاب به اختراعات، اکتشافات و رویدادهای آغازین سینما در اواخر قرن نوزده مربوط می‌شود که از نوارهای پراکسینوسکوپ «امیل‌رینو» تا اختراع کینماتوگراف را دربرمی‌گیرد.

ـ دومین بخش کتاب، به تحولات عمده‌ای که در سینمای اروپا و امریکا روی‌داده است، می‌پردازد و آثار عمده و شخصیت‌های برجستهٔ آن را به ما می‌شناساند.

توجه نویسندگان کتاب به شکل‌گیری مکاتب اکسپرسیونیسم آلمان، امپرسیونیسم فرانسه و سینمای انقلابی شوروی و تحلیل علل پیدایی این مکاتب و شخصیت‌های بزرگ آن به حدی است که خواننده پس از مطالعهٔ این بخش، تصویر روشن و دقیقی از این دوران مهم و درخشان سینما به‌دست می‌آورد.

ـ سومین بخش کتاب، به سینما در عصر هیتلر، واقع‌گرایی شاعرانه در سینمای فرانسه، رئالیسم سوسیالیستی سینمای شوروی و هولیوودِ دورانِ بحران اقتصادی اختصاص یافته است. در این بخش نویسندگان کتاب تا اندازهٔ زیادی به سینمای والت‌دیسنی و موزیکال‌های وینسنت می‌نلی می‌پردازند. هم‌چنان که نویسندگان خود در جای‌جای کتاب اشاره کرده‌اند، همواره به‌دنبال بحران‌های اقتصادی ـ اجتماعی، تحولی جهش‌وار در آثار هنری پدید آمده است و به‌همین علت ظهور ناگهانی دیسنی و تحول بزرگی که آثار وی در تاریخ سینمای هنری ایجاد کرد، از دید نویسندگان کتاب دور نمانده است.

ـ چهارمین بخش کتاب، به‌علل پیدایی نئورئالیسم ایتالیا، کالیگراف‌ها و مستندسازان و تحولات قابل تعمق در سینمای کشورهای اروپایی می‌پردازد و در هر یك از فصول این بخش، شخصیت‌های برجسته‌ای به کمال تجزیه و تحلیل شده‌اند، که هر یك پدیدآورندهٔ مکتبی خاص، یا آثاری در جهت سیر تکاملی تاریخ سینما بوده‌اند.

ـ پنجمین بخش کتاب، به تحلیل آثار بزرگ‌ترین شخصیت‌های سینمای معاصر اختصاص یافته

است. نویسندگان کتاب برای آن که بتوانند تصویری نسبتاً دقیق از سیر تکاملی «تاریخ سینمای هنری» ترسیم کنند، آثار و شخصیت‌های بزرگ سینمای کانادا، امریکای لاتین، هند، ژاپن و دیگر کشورهای آن‌سوی دریاها را نیز مورد بررسی قرار داده‌اند. رنه، کوروساوا، ساتیاجیت‌رای، آنتونیونی، فلینی، ویسکونتی، برگمن و بونوئل تنها چند نام معروف از میان تعداد زیادی شخصیت‌های نام‌آور سینماست که تمامی آثارشان تا لحظهٔ نوشتن کتاب مورد تحلیل قرار گرفته است.

تحولاتی که پس از دههٔ شصت در سینما به‌وجود آمد و سبب پیدایی «موج نو» فرانسه، مکتب نیویورك و «سینمای آزاد» انگلیس شد، ششمین و آخرین بخش کتاب را تشکیل می‌دهد. نویسندگان کتاب *تاریخ سینمای هنری* به چند تحول عمدهٔ تاریخ سینما توجه عمیق‌تری نشان داده‌اند: نخستین شکل داستان‌پردازی منسجم و هنرمندانه در سینمای امریکا توسط گریفیث؛ ابداع نظریه‌های خلّاق در زمینهٔ مونتاژ در سینمای انقلابی شوروی؛ آفرینش سینمای نقاشی متحرك توسط والت‌دیسنی و تحولات پس از آن؛ سینمای چارلی‌چاپلین و کمدین‌های مکتب سِنِت و سینمای آلن‌رنه به‌عنوان سینمایی به غایت زیبا و پیشرو که در دههٔ شصت شکل گرفت و تداوم آن را اینك باید در آثار تارکوفسکی، سینماگر ارزشمند روس مشاهده کرد.

همان‌طور که نویسندگان کتاب بارها اشاره کرده‌اند در بررسی‌ها و تحلیل‌های خود هیچ‌گاه از پرداختن به مسایل فنی سینما دوری نجسته‌اند، اما بر این عقیده‌اند که سینمای هنری در حقیقت زاییدهٔ افکار خلّاق و هنرمندانهٔ سینماگرانی است که پیشرفت‌های فنی را تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان آفرینش‌های هنری خود به‌کار می‌گیرند.

برای خوانندهٔ آشنا به آثار بزرگ و هنری سینما مشکل نخواهد بود که در این یا آن بخش از کتاب با نویسندگان آن هم‌عقیده نباشد. نویسندگان کتاب تلاش کرده‌اند که تصویری روشن و واقع‌گرایانه از سیر تحول و تطور تاریخ سینمای هنری ارائه کنند. امّا به‌قول ایشان در تحلیل‌های خود همیشه کاملاً بی‌طرف نبوده‌اند.

نویسندگان تا زمان نوشتن کتاب تمامی مکاتب هنری تاریخ سینما را به کمال مورد بررسی قرار داده‌اند. شاید چندان اشتباه نباشد اگر ادعا کنیم که از زمان انتشار کتاب در دههٔ هفتاد تاکنون هیچ مکتب هنری منسجم و باارزشی نظیرِ اکسپرسیونیسم آلمان، نئورئالیسم ایتالیا و یا «موج نو» فرانسه به‌وجود نیامده است.

از دههٔ هفتاد به بعد سه شخصیت عمده در سینمای امریکا، توأمان با همدیگر به‌کار پرداختند و به‌دلیل ارائهٔ آثاری که از پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما به‌شمار آمدند، شهرت فراوانی کسب کردند. این سه تن فرانسیس فوردکاپولا، جورج لوکاس و استیون اسپیلبرگ هستند. ثمرهٔ تلاش‌های فنی آن‌ها در به‌کارگیری کامپیوتر به‌منظور یافتن جلوه‌های صوتی و تصویری مؤثر، تاکنون به دلایل فنی بسیار، مکتب‌ساز نبوده است. آینده نشان خواهد داد که تلاش اینان تا چه اندازه دریچه‌های تازه‌ای به جهان تصویر خواهد گشود و در سیر تکاملی تاریخ سینما، آن‌گونه که مثلاً گریفیث، آیزنشتاین، ولز و یا رنه تأثیر گذاشته‌اند، مؤثر خواهد افتاد.

هوشنگ طاهری

بهار ۱۳۶۴

پیش گفتار

تاریخ سینما، این عنوان نیاز به توضیح دارد.

در حقیقت می بایست نام این کتاب *تاریخ سینمای هنری* می شد، زیرا این کتاب در واقع با تاریخ سینما، به منزلهٔ هنر، سروکار دارد؛ با تجربیات موفق و ناموفقش، با آن سینمای هنری اش که تاکنون تحقق یافته است و با آن آثار پیشروش که در تثبیت سبک ها و شکل های نو مؤثر بوده اند.

برای آن که کتاب *تاریخ سینما* به حق برخوردار از چنین عنوانی باشد، می بایست افزون بر این، به پدیده‌های غیر هنری تاریخ سینما نیز بپردازد؛ چنین کتابی باید تاریخ سینمای هنری، اجتماعی و اقتصادی را یکجا در خود جمع داشته باشد. اما این کتاب را تنها بدین علت نمی شد *تاریخ سینمای هنری* نامید؛ چون پیشاپیش، عنوان یاد شده به صورت برچسبی بر روی آن خود نمایی می کرد؛ به علاوه عنوان *تاریخ سینمای هنری* بیش از اندازه پر اهمیت می نمود؛ از این رو شاید عنوان *درآمدی بر تاریخ سینمای هنری* متناسب‌تر می بود؛ زیرا کتابی با این حجم به دشواری می توانست بیش از درآمدی بر تاریخ سینمای هنری باشد.

همواره با گذشت زمان دشوارتر خواهد بود که انسان بتواند تداوم، تکامل و گسترش تاریخی سینما را در یك مجلد تدوین کند. به عنوان مثال: مبحث سینمای کشورهای آن سوی دریاها، در این کتاب به اجمال مطرح و بررسی شده است؛ زیرا دیدگاه‌های ناظر امروزی بیش از همه زیر تأثیر واردات تصادفی این گونه فیلم ها به اروپاست.

در صفحات آتی کتاب، نه امکان آن هست که همهٔ آثار ساخته شدهٔ سینمای هنری به تفصیل بررسی و تحلیل شوند و نه این که همهٔ کارگردانان و مؤلفانِ ارزشمند، به‌طور شایسته‌ای، ستایش شوند. خوانندگانی که با سینما آشنا هستند، برایشان مشکل نخواهد بود که در این کتاب نقایصی بیابند. زیرا ما با این مسأله روبه‌رو هستیم که باید میان کامل بودن فهرست یا بررسی ژرف و مفصل، یکی را برگزینیم. به نظر ما چشم‌پوشی از فهرستِ کامل درست‌تر می نماید.

هنوز باید یك کتاب *تاریخ سینمای هنری* به رشتهٔ تحریر درآید که بتواند تمام آثار تاریخ سینما را ـ که از نظر زیبایی شناسی واجد اهمیت هستند ـ به شکلی عمیق تجزیه و تحلیل کند. مشکل به نظر می‌رسد که چنین کتابی از سوی یك یا دو مؤلف، یا حتی در یك کشور بتواند پدید آید.

به جای *درآمدی بر. . .* حتی بهتر است *درآمدی انتقادی بر. . .* نوشته شود. نویسندگان این کتاب ادعا نمی‌کنند که می‌خواهند پدیده‌های تاریخ سینما را به شکلی «عینی» تفسیر کنند. آنان انکار نمی‌کنند که در برابر هر فیلمی با جانبداری بخصوصی روبه‌رو می‌شوند. هم‌چنین آنان بر این عقیده‌اند که مطالعهٔ یك اثر هنری از نظر زیبایی شناسی، نخواهد توانست محتوای سیاسی و ایدئولوژیك آن را انکار کند. در عین حال منتقد و مورّخ نیز مُحق نخواهد بود، آن مبانی اجتماعی را که فیلم درآن پدید می‌آید نادیده بگیرد. بدین‌سان توضیحات مفصل در مقدمه هر فصلِ این کتاب به این پرسش پاسخ می‌دهد که سینمای هنری در یك زمان و در یك کشورِ مشخص چگونه و تحت چه شرایطی به وجود آمده است. به علاوه کوشش بر این است که نشان داده شود، فیلم‌ها چگونه در برابر واقعیت‌های اجتماعی واکنش کرده‌اند، و سرانجام *درآمدی بر. . .* ***برای معاصران*** نیز محدودیتی مؤثر برای این عنوان خواهد بود، زیرا در این جا تاریخ نه به عنوان «امری ازلی و ابدی»[1]، بلکه با توجه به زمان حال بیان می‌شود.

مخاطب نویسندگان، خواننده‌ای آرمانی نیست که تمامی دوره‌های تاریخ سینما را از همان دیدگاه نویسندگان بنگرد؛ آن دو برخلاف آنچه تاکنون در بسیاری از کتب تاریخ سینما دیده شده است، در پی آن نیستند که دوره‌های آغازین تاریخ سینما را با دقتی عمیق و همه جانبه نشان دهند، یا دوره‌های متأخر را ـ که هنوز از نظر تاریخی با آن فاصله‌ای پدید نیامده است ـ در نهایت ایجاز و اختصار بیان کنند، بلکه برعکس توجهی عمیق به تفسیر و تشریح دوره‌های معاصر داشته‌اند.

مخاطبان این کتاب، دوستداران سینما درمیان معاصرانند. البته آنچه در فهم سینمای هنری معاصر بی اهمیت می نموده، یا بدان اشارهٔ مختصری شده، و یا بدان اصلاً اشاره‌ای نشده است. برعکس آنچه در آفرینش سینمای مدرن به صورت سنت و محرك، زنده و پایدار بوده است، در این کتاب عمیقاً مورد بحث و تفسیر قرار گرفته است.

1: Sub Specie aeternitatis.

بدین ترتیب، این کتاب تنها می تواند عنوان: *درآمدی انتقادی بر تاریخ سینمای هنری برای معاصران* را داشته باشد. با وجود این محدودیت‌ها، نویسندگان در حوزهٔ امکانات خود، برای کسب اسناد و اطلاعات مطمئن کوشیده‌اند.

نویسندگان کوشیده‌اند از آشفتگی ترجمهٔ عناوین گوناگون فیلم‌ها ـ که در دیگر کتاب‌های «تاریخ سینما» متداول است ـ به این شکل جلوگیری کنند، که هر فیلمی را از ابتدا با همان عنوان اولیه و در همان زبان اصلی نام ببرند و هرجا که فیلمی برای نخستین بار مورد بحث قرار می گیرد، ترجمهٔ آلمانی آن و یا عنوانی را که مؤسسهٔ پخش کننده برای آن برگزیده است در میان پرانتز یادآور شوند و این در صورتی است که فیلم یاد شده پس از ۱۹۴۵ در آلمان فدرال به طور رسمی به نمایش درآمده باشد. در داخل پرانتز، ترجمهٔ اسامی فیلم‌ها با حروف معمولی آمده است وبرعکس، عناوین مؤسسه‌های پخش کننده، باحروف شکسته چاپ شده‌اند. در صورت تکرار نام یك فیلم، فقط عنوان اصلی آن دوباره ذکر می شود و این در صورتی است که فیلم انگلیسی، امریکایی، فرانسوی و یا ایتالیایی باشد؛ در سایر موارد نام فیلم‌ها به زبان آلمانی (ترجمه شدهٔ آن‌ها، یا عناوین مؤسسهٔ پخش کننده) نقل شده است. ۲*

ذکر تاریخ سال‌ها معمولاً مربوط به نخستین نمایش رسمی فیلم است و این در صورتی است که میان تهیه و نمایش فیلم بیش از یك سال فاصله نیفتاده باشد.

دیدگاه‌های این کتاب در تقسیم‌بندی مطالب مورد بحث نیز به گونه‌ای ویژه مشخص می شوند: فصول اصلی اختصاص دارند به مهم‌ترین دوره‌های تاریخ سینما، یعنی: *دورهٔ راه‌گشایان*: از نخستین اختراعات تا پایان جنگ جهانی [اول]. *دوران شکوفایی سینمای صامت*: از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۹. *پیدایش سبك‌های ملی در سینمای ناطق*: میان سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۹. *واکنش سینمای هنری در برابر رویدادهای جنگ* [جنگ دوم جهانی] *و دوران پس از آن*: ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۹. *دورهٔ بازسازی*: از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۹ *و سرانجام دوره‌ای که در آغاز راه خود است*: دوره‌ای که تقریباً از ۱۹۶۰ به این سو است. یعنی دوره‌ای که نسلی جدید در سینمای بسیاری از کشورها لب به سخن می گشاید.

اگر این ضوابط برای تاریخ سینمای همهٔ کشورهای جهان به یك اندازه با اهمیت نباشند، دست کم گرایش‌هایی را که در روند تکاملی سینمای برخی از این

۲: در ترجمهٔ فارسی، این اصول حتی المقدور مراعات شده است ـ م.

کشورها وجود دارند، روشن‌تر نشان می‌دهند. در روشنایی این گرایش‌هاست که فصل‌های محدود و مجزا، جلوهٔ بیشتری می‌یابند. از همین روست که تشریح جزء به جزء و دقیقی که بخواهد تداوم تاریخی را به راحتی به موضوع‌های فرعی و بی‌ارتباط با هم بکشاند، وقتی به کنار نهاده می‌شود که قرار باشد آثار یك کارگردان در پیوند با یکدیگر بررسی و تفسیر شوند. بدین سبب نویسندگان بار دیگر خود را مجاز می‌شمارند که آینده‌نگری نکنند و گذشته را در «بازگشت به گذشته» بازسازی کنند تا بتوانند به بیانی ترکیبی (سنتتیك) دست یابند.

باری، تصاویر کتاب نیز با نوشته‌های هر قسمت همخوانی دارند. به جای تعداد زیادی از تصاویر مجزا، هر بار یك ردیف ازعکس‌های مربوط به یك فیلم - که در متن کتاب به تفصیل بررسی شده‌اند - آمده است؛ انتخاب تصویرها به گونه‌ای صورت گرفته که با کنار هم نهادن آن‌ها - تا آن جا که ممکن است - تجسم کلی فیلمِ مورد بحث امکان‌پذیر شود.

برلین و مونیخ

اولریش گرگور - انوپاتالاس

١٩١٨–١٨٩٥

توافق شده است که نخستین نمایش رسمی تصاویر عکس برداری شدهٔ متحرک به کمک یک پروژکتور را به منزلهٔ لحظهٔ زایش سینما به رسمیت بشناسند. این لحظه نیز مانند همهٔ تحولات تاریخی ــ که به طور تدریجی ثبت شده اند ــ چیزی جبری در خود نهان دارد.

برای تعریفی از کلمهٔ سینما که بتواند حتی فیلم هایی را که بی استفاده از دوربین و با کمک مستقیم از نوارهای سلولوید پدید آمده اند، در بر بگیرد، باید نوارهای «پراکسینوسکوپِ»[1] «امیل رینو» را نیز ــ که او برای اولین بار به سال ۱۸۷۷ به نمایش گذاشت ــ به حساب آورد، یعنی باید چنان تعریفی به دست داد که فیلم های نقاشی پیش از اختراع «کینماتوگراف» را هم در بربگیرد.

فیلم هایی را که «و. ک. لوری دیکسن» در سال ۱۸۹٤ در نخستین استودیوی فیلم سازی جهان، (یعنی استودیوی «بلاک ماریا» متعلق به «تامس ادیسون» واقع در «وست اورانج» کالیفرنیا) تهیه کرد، تفاوت چندانی با فیلم های «لومی یر» ندارند. حتی اگر بدانیم که این ها نه برای نمایش بر پردهٔ سینما، بلکه برای نمایش در جعبهٔ نمایشی «کینوسکوپ» ساخته شده بودند.

به این ترتیب: با نخستین نمایش رسمی کینماتوگراف «لومی یر» در دسامبر ۱۸۹۵، تاریخ سینما به عنوان یک رسانهٔ گروهی مستقل، و به مثابهٔ یک زبان ونمایش نوین آغاز شد.

سال های مانده تا جنگ جهانی اول، درواقع زمینهٔ بهره وری از امکانات عملی سینما، یعنی تکامل «کینماتوگراف» به «کینو» را فراهم آوردند.

دراین فاصله، ازاین کشف نوین فنی و درخورد توجهِ بازارهای مکاره، صنعتی جدید و هنری نو پدید آمد. فیلم زمانی به صورت هنر درآمد که توانست از مرحلهٔ بازسازی واقعیات و حرکات و رویدادهای زیبایی شناسانه و صحنه های از پیش آماده شده، فراتر رود، بی آن که طبیعت عکاسی خود را انکار کند. درواقع هنگامی فیلم به صورت هنر شکل گرفت که آموخت چگونه می‌تواند شیئی نمایش داده شده را به کمک عواملی که در طبیعتِ تصاویر متحرک نهفته است، تفسیر کند: به وسیلهٔ گزینش و جابه جا کردن و تقطیع تصاویر و زوایا، به کمک تقسیم نور و سایه و حرکت اشیا و دوربین فیلم برداری، و به کمک برش. از همین نخستین آزمایش ها بود که در آغاز جابه جایی قرن، زبان سینما پیوسته سیری

1: Praxinoskop.

تکاملی پیمود تا این که در آثار اصلی «دیوید. و. گریفیث»[۲] امریکایی، برای اولین بار شکل هنری خود را به دست آورد.

زبان سینما در تأثیر متقابل با صنعت سینما، توانست گسترش یابد: به همان اندازه که سرمایه گذاران زیرک، سینما را به صورت وسیله ای برای سرگرمی توده ها درآوردند، به همان اندازه نیز کارگردانان می‌کوشیدند امکانات بیانی آن را دقیق تر سازند. موفقیت برخی از شرکت ها در آغاز عصر سینما به این بستگی داشت که کارگردان آن ها تا چه اندازه در استفاده از دستور زبان سینمایی توانایی دارد.

ساخت اقتصاد سینمایی زمانی قوام و دوام گرفت که توانست پس از تولید، نمایش و بازاریابی (یعنی پخش کردن)، به صورت یک تجارت درآید. درهمین حال گرایش های انحصارطلبانه نیز آشکار شدند، وموسسه هایی از هرسه رشته (تولید، نمایش، بازاریابی) کوشیدند نفوذ خود را در یکدیگر گسترش دهند. سرانجام اقتصاد سینمایی به مقیاس جهانی موفق به کسب قدرت شد و طی دهه های طولانی آن را حفظ کرد. درنتیجهٔ جنگ جهانی اول، امریکا توانست سلطهٔ خود را بر بازارهای فیلم هر دو نیم کره تحمیل کند.

2: David. W.Griffith.

آغاز کار سینما در اروپا

نخستین فیلمی که به‌طور رسمی در برابر دریافت پول ورودی نمایش داده شد، در تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در زیرزمین «گراند کافه» ــ واقع در بولوار کاپوسین پاریس ــ بر پرده آمد. این تاریخ را به‌طور کلی به‌عنوان سرآغاز تاریخ سینما به رسمیت می‌شناسند. درعین حال که سرآغاز اقتصاد سینمایی نیز هست.

«لویی لومی یر»[1] اهل لیون و صاحب کارخانهٔ سازندهٔ دوربین‌های عکاسی و مخترع «سینماتوگراف» ــ که با دستیاری برادرش «اگوست»، سازندهٔ نخستین فیلم‌ها بود ــ ناچار شد در آغاز کار، به صاحب کافه ای در ازای نمایش فیلم هایش مبلغ سی فرانک درروز بپردازد. ولی طی چند هفته درآمد او ازمبلغ دوهزارفرانک درروز نیز بالا تر رفت.

اغلب از سوی مورخان سینما ابراز عقیده شده است که برادران «لومی یر» دانشمندانی بیگانه با جهان بوده اند، زیرا به اختراع خود، با نوعی تردید می‌نگریسته اند.

پاسخ «آنتوان لومی یر»، پدر «لومی یر» ها به «ملی یس»[2] جوان ــ که آمده بود تا اختراع آنان را در برابر پرداخت مبلغ هنگفتی خریداری کند ــ معروف است: «ازاین اختراع می‌شود برای مدتی به‌عنوان یک پدیدهٔ جدید علمی بهره‌برداری کرد، اما از این که بگذریم، ازنظر تجاری هیچ آینده‌ای ندارد.» درحالی که برداشت «رنه ته ونو»[3] که می‌گفت: «برادران لومی یر از همان آغاز برآن بودند که باید بیشترین بهره‌برداری تجاری را از کینماتوگراف کرد» به‌نظر پذیرفته‌تر می‌آمد.

یکی دیگراز دلایل تأیید این برداشت این است که «لومی یر» ها تعداد زیادی فیلم‌بردار تربیت کرده بودند که آن‌ها را به‌سفرهای دورودرازی به‌سراسر اروپا می‌فرستادند، تا فیلم‌های مستندی تهیه کنند و به‌فرانسه بفرستند؛ «لومی یر» ها حتی شرکتی تأسیس کردند تا بتوانند فیلم هایشان را به امریکا نیز صادر کنند. این نقشه در رقابت با «ادیسون»، شکست خورد. مردم نیز به‌تدریج توجه و علاقه‌شان به‌فیلم‌های خبری و بی حادثهٔ «لومی یر» ها رو به کاهش نهاد. پس از۱۸۹۸، «لویی لومی یر»، این نخستین پیشرو سینما، تهیهٔ فیلم را به کلی کنار گذاشت و فعالیت خودرا تنها محدود به تولید دوربین و پروژکتور کرد.

1: Louis Lumiere. 2: Méliès. 3: René Thévénot.

در آغاز جابه جایی قرن نوزده به بیست، مؤسسه های علاقه مندتر، بر بازار سینمایی فرانسه تسلط یافتند. «ژرژ ملی یس» با نمایش های تخیلی و رؤیایی خود موفقیت هایی به دست آورد؛ مؤسسهٔ او به نام «استار فیلم» حتی موفق به کسب امکاناتی در بازارهای خارجی شد و در سال ۱۹۰٤ شعبه ای نیز در امریکا افتتاح کرد. «ملی یس» در سال ۱۹۰۸ در یک کنگرهٔ فنی سینما موفق شد که «پارافراژ»[۴] فیلم را به شکلی یکسان و بین المللی درآورد. ولی او نیز نتوانست با گذشت زمان دوام بیاورد و برایش رقیب قدرتمندی به نام «شارل پاته»[۵] پیدا شد. «پاته» که در گذشته فروشندهٔ بازارهای مکاره بود و ثروت هنگفتی به دست آورده بود، فیلم های سینمایی خودرا به شکلی جدید و به روش کارخانه ای تولید کرد. «پاته» دریافته بود که چگونه خودرا با شیوهٔ فعالیت های زمان خود منطبق سازد.

مؤسسهٔ «پاته» میان سال های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۹ انحصار مطلق سینمایی را در همهٔ کشورهای اروپا و امریکا به دست آورد. در سال ۱۹۰۸ «پاته» معادل دو برابر همهٔ فیلم هایی که تولیدکنندگان امریکایی تولید می‌کردند، به امریکا فیلم صادر کرد. به همین نسبت نیز سودِ تراست «پاته» ــ که صاحب کارخانه های تولید فیلم خام، پخش فیلم و سینماهای زنجیره ای بود ــ افزایش یافت. درنتیجهٔ تولید انبوه فیلم های ارزان‌قیمت بود که «پاته» به موفقیت دست یافت. فیلم هایی که بازتاب شرایط اخلاقی زمان ودرعین حال پاسخ گوی نیاز توده ها بود.

آثار «پاته» تصاویر ملودراماتیکی از موزهٔ پیکره های مومی «گرون» پاریس بودند. درحالی که در آثار «ملی یس»، انگلیسی های مکتب برایتون و نخستین فیلم سازان ایتالیایی مورد تقلید قرار می‌گرفتند.

تنها رقیب «پاته» درفرانسه، مؤسسهٔ «گومون»[۶] بود، که ازسال ۱۹۰۵ دوربین های عکاسی تولید می‌کرد و صاحب شرکت «اِکلر»[۷] بود. پس از سال ۱۹۱۰ مؤسسهٔ «گومون» بر «پاته» پیشی گرفت. کارگردان برجسته و محبوبی چون «فوییاد»[۸] دراین مؤسسه مشغول کار شد. اما حتی گروه فیلم های جنایی و موفقیت آمیز «فوییاد» ــ با عنوان **فانتوماس** ــ نیز نتوانست از افول تدریجی سینمای فرانسه در رقابت با رقبای خطرناک مؤسسه های سینمایی ایتالیا و دانمارک جلوگیری کند. نخستین جنگ جهانی، باعث بسته شدن مراکز فیلم سازی و رکود تقریباً کامل تولیدات سینمایی شد. درعوض، فیلم های امریکایی محبوبیت فراوانی در فرانسه کسب کردند وتقریباً سه‌چهارم بازار سینمایی فرانسه را به خود اختصاص دادند. اگر درسال ۱۹۱٤ هنوز حدود نود درصد ازفیلم های نمایش داده شده در جهان در فرانسه تولید می‌شدند، در سال ۱۹۲۸، هشتاد و پنج درصد تمامی فیلم ها، امریکایی بودند.

انگلستان تنها کشور اروپایی بود که درآغازقرن، تولیدات سینمایی درخورد ذکری عرضه کرد

٤: پارافراژ: سوراخ های یکسانی است در حاشیهٔ فیلم. گردش مداوم چند دندهٔ خارمانند که درون پارافراژ قرارمی‌گیرد، سبب حرکت فیلم می‌شود.

5: Charles Pathé. 6: Gaumont.
7: Eclair. 8: Feuillade.

و دست کم توانست در رقابت با تولیدات فرانسوی پایدار بماند. تولیدکنندگان انگلیسی ــ(«ویلیام پاول»، «جیمز ویلیامسن»، «سیسیل هیپورث»)ــ کاملاً بر بازارهای داخلی چیره بودند و به کشورهای اروپای مرکزی و حتی فرانسه فیلم صادر می‌کردند.

غروب سینمای انگلیس از سال ۱۹۰۲ با ظهور «پاته» و زمانی آغاز شد که این شرکت توانست بازار فروش قاره را از چنگ انگلیسی ها خارج کند و حتی در انگلستان نیز با او به رقابت بپردازد. پیرامون سال ۱۹۱۲ بود که سینمای انگلیس بار دیگر فعالیت خود را آغاز کرد.

افول سینمای فرانسه سبب شد که برخی از تولیدکنندگان انگلیسی نظیر «سیسیل هیپورث» بار دیگر موفقیت هایی کسب کنند. اما درست پیش از آن که آن ها بتوانند از این موفقیت استفاده کنند، از سوی آژانس های بسیار متنفذ و نیرومند هولیوود منکوب شدند.

ایتالیا ابتدا در سال ۱۹۰۵ توانست دست به تولید فیلم های سینمایی داخلی بزند. مؤسسهٔ کوچک «چینه»[9] با تهیهٔ فیلم تاریخی **فتح رم** برای خود اعتباری کسب کرد. در سال ۱۹۰۸، «آمبروزیو»[10]، ــ که در گذشته عکاسی می‌کرد ــ فیلم **آخرین روزهای پمپئی** را به روی پرده آورد.

مؤسسه های فیلم سازی ایتالیا، گرمی بازارهای خودرا در سال های بعد، مرهون موفقیت های این دو فیلم بودند. موجی از فیلم های پرزرق و برق با سیاهی لشکر فراوان، استودیوها را درنوردید. در سال ۱۹۱٤ فیلم ایتالیایی **کابیریا** به موفقیتی جهانی دست یافت؛ این اثر «پاسترونه»[11] تنها در نیویورک، به مدت شش ماه بر پردهٔ سینما ماند. در آغاز جنگ جهانی اول، فعالیت صنعت سینمای ایتالیا به اوج خود رسیده بود. در سال ۱۹۱۵ تعداد چهارصد وهشتاد و پنج فیلم تولید شد. درخلال سال های جنگ، تجلیل از هنر پیشگان محبوب به تدریج ریشه گرفت. ازاین پس ساختن و صدور فیلم ــ با تکیه بر نام هنر پیشگان محبوب و به صورت کورکورانه ــ انجام می‌گرفت. پس از سال ۱۹۱۸ دیگر ایتالیا قادر نبود بازارهای جدید سینمایی خارجی را فتح کند. تولیدات کم ارزش و متوسط ایتالیا که به تدریج از دامان رژیم «موسولینی» سر برمی‌داشتند، سبب شدند که صنعت سینمای این کشور قریب بیست سال تمام از تحرک و جنبش بازماند.

در دوران جنگ جهانی اول و زمانی که تولیدات سینمایی ایتالیا و فرانسه اعتبار خودرا از دست داده بودند، سینمای دانمارک شکوفایی اقتصادی خودرا آغاز کرد. از سال ۱۹۰٦ «اُلِ اُلسن»[12]، تماشاخانه دار، دلقک و قمارخانه دار، مؤسسهٔ سینمایی «نوردیسک»[13] را تأسیس کرد و در خلال سال های ۱۹۱۱ تا ۱۹۱٤ موفق شد، در بسیاری از بازارهای اروپایی و حتی امریکایی نیز نفوذ کند. در سال ۱۹۱٤ دولت های متفق ورود فیلم هایی را که با سرمایه های آلمانی تهیه شده بودند ممنوع کردند و این شامل «نوردیسک» نیز می‌شد؛ در برابر این کار مؤسسهٔ «نوردیسک» موفق شد، با ایجاد شرکتی در آلمان به سلطهٔ مؤسسه های فرانسوی بر بازارهای اروپای مرکزی پایان دهد. در سال

9: Cines. 10: Ambrosio. 11: Pastrone.

12: Ole Olsen. 13: Nordisk.

۱۹۱۶ تعداد صدوپنجاه فیلم توسط شرکت های دانمارکی تولید شد. اما درعوض، صنعت سینمای سوئد هنوز گسترش چندانی نیافته بود و با آن که فیلم های خودرا به هر دو جناح متخاصم جنگ صادر می‌کرد، باز در طی یک سال قادر به تولید بیش از بیست فیلم نشد.

در آلمان برادران «اسکالا دانوسکی»[14] به سال ۱۸۹۵ فیلم های خود را در برلین به معرض نمایش گذاشتند؛ اما این فیلم ها دربرابر آثار «لومی یر» ارزش چندانی نداشتند. به هرحال، نخستین تولیدکنندهٔ آلمانی یعنی «اسکارمستر»[15] نیز هرگز نتوانست موقعیتی را که تهیه کنندگان بزرگ سینمای فرانسه، ایتالیا و دانمارک کسب کرده بودند، به دست آورد. نخست در جنگ جهانی اول بود که دولت «رایش»، صنایع سنگین و بانک ها، توجه شان به سینما جلب شد؛ «لودندورف»[16] درسال ۱۹۱۷ از ترکیب مؤسسه های متنفذ و باقدرت سینمایی ــ «مستر»، «پاگو» و شعبهٔ آلمانی «نوردیسک» ــ کنسرسیوم بزرگ «اونیورزوم فیلم آ. گ»[17] را بنیاد نهاد. محدودیت وارداتی بزرگی که از سوی دولت به اجرا درآمد، سبب شد که شرکت های خارجی، شعبه های آلمانی خود را تعطیل کنند و در پی آن سازمان «اوفا» سلطهٔ بی رقیب خودرا بر بازارهای اروپای مرکزی و جنوبی اعمال کند.

هم‌چنین کشورهای اتریش، مجارستان، روسیه، اسپانیا، پرتقال ونروژ نیزپیش از ۱۹۱۴ در زمینهٔ تهیهٔ فیلم اقداماتی کردند که کارشان تنها اهمیت محلّی داشت.

لومی‌یر و ملی‌یس

با تولّد سینما، در حقیقت اعادهٔ حیثیتی شد از بازتاب واقعیت، که به‌نظر می‌رسید زمانش گذشته باشد: یعنی ازناتورالیسم.

در اواخر قرن گذشته و در زمانی که امپرسیونیسم و «یوگنداشتیل»[18] شیوه های مسلط هنری بودند، برای نخستین تماشاگران «گراند کافه» بخش هایی از واقعیت محض به‌نمایش گذاشته شد که نخستین منتقدان هم قادر نبودند «طبیعی بودن اعجاب انگیز» آن‌را به اندازهٔ کافی تحسین کنند. البته یادآوری این واقعیت شاید کار چندان پسندیده ای نباشد، چون اغلب، خیال پردازی را از خواص اولیهٔ کینماتوگرافی دانسته اند. اما واقعیت این است که این قضیه درست به‌عکس از آب درآمد: «اگوست لومی یر»، ۱۸۶۲ــ ۱۹۵٤، و «لویی لومی یر»، ۱۸٦٤ ــ۱۹٤۸، ذره‌بین خودرا ــبراساس نیازی طبیعی به کشف اشیاــ درجهتی تنظیم کردند که دربرابرچشمانشان قرارداشت.

14: Skaladanowski. 15: Oskar Messter.

16: Ludendorff. 17: U.F.A. Univesum Film A.G.

۱۸: *Jugendstil*. نوعی سبک هنری در زمینهٔ پارچه بافی، نقاشی و جلدسازی کتاب، که در اواخر قرن نوزدهم رواج یافت. این سبک نام خودرا از مجله‌ای به نام «جوانان» گرفت که درآن سال ها، این شیوهٔ بیان هنری را، در مونیخ تشویق وتبلیغ می‌کرد.

نخستین فیلم های «لومی یر» در واقع فیلم هایی بودند که به‌معنای امروزی و درست کلمه «مستند» نامیده می‌شدند. این فیلم ها بی آن که تعمدی در کارشان باشد، شیوهٔ زندگی بورژوایی پایان قرن نوزدهم را ثبت کردند. برخی از صحنه های این فیلم ها مردم را به وحشت می انداخت و برخی دیگر مجذوبشان می‌کرد و صحنه هایی از زندگی روزمره‌شان را به معرض نمایش می‌گذاشت: کودکی روی زانوی مادرش نشسته است و مادرش صبحانه را به دهان او می‌گذارد، (**غذا دادن به بچه**)؛ کارگرانی که کارخانهٔ «لومی یر» را ترک می‌گویند، (**خروج کارگران از کارخانه**)؛ ورود اعضای کنگرهٔ عکاسان به لیون (**باغبان خیس شده**). (نخستین اشکال فیلم های خنده‌آور): جوانی پایش را روی شیلنگ آبیاری یک باغبان می‌گذارد؛ باغبان آب‌پاش را معاینه می‌کند و ناگهان آب به‌سرعت به‌صورتش می‌پاشد؛ بعدها صحنهٔ «ورود قطار» را به آن اضافه کردند. (ورود ترن به ایستگاه)؛ قطاری که لوکوموتیوش به‌نظر تماشاگران رها شده می‌آید و به شدت به وحشت می افتند. لوکوموتیو از انتهای تصویر ظاهر می‌شود، بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود و به سرعت از کنار دوربین می‌گذرد. امروزه هم ورودِ قطار را به شکل دیگری فیلم برداری نمی‌کنند.

بدیهی است که قدرت بیان فیلم های «لومی یر» ها ــ به دلیل کوتاه بودن و چشم‌پوشی آن‌ها از شکل بخشیدن به موضوع ها از یک سو و برگزیدن موضوع ها به تناسب ذوق و سلیقهٔ عامیانهٔ مردم از سوی دیگر ــ بسیار محدود بود.

این حالت ناتورالیستی «لومی یر» ها بعدها در نخستین فیلم های «رویدادها» مورد استفاده قرار گرفت. برادران «لومی یر» از سفرهای خارجی خود تصاویری از اعضای خانواده‌های سلطنتی، پادشاهان و وزرا را به همراه آوردند، که تماشاگران عادی بتوانند با تماشای آن‌ها خود را در شکوه و جلالِ «دنیای بزرگ» شریک بدانند.

«ژرژ ملی یس»، ۱۸۶۸ ــ ۱۹۳۸ طراح، شعبده‌باز و تماشاخانه دار، از خانواده‌ای ثروتمند و صاحب صنایع برای نخستین بار متوجه شد که فیلم باید برای ارضای تماشاگران چیزی بیشتر از آن ارائه دهد که فیلم های «لومی یر» ها عرضه می‌کنند و برای رسیدن به این منظور به تخیل و ابداع نیازمند است، تا بتواند نوعی هیجان دراماتیک در تماشاگر ایجاد کند.

«ملی یس» پس از دریافت جواب رد پدر «لومی یر» ها، از لندن درخواستِ یک دوربین فیلم برداری کرد و در سال ۱۸۹۷ در «مونترو» استودیوی بزرگی ساخت. با آن که نخستین فیلم های «ملی یس» (مربوط به سال ۱۸۹۶) بیشتر شبیه فیلم های وقایع روزمرهٔ «لومی یر» ها بودند، اما او به‌تدریج سبک بیانی ویژه‌ای برای خود برگزید که هم برخوردار از تأثیر سحرآمیز تآتر «روبر هودن»[۱۹] بود (که در آن‌زمان «ملی یس» شخصاً آن‌را اداره می‌کرد) وهم نشانه‌هایی از «تآتر شاتله» و هنر پیشگان رؤیایی آن داشت. معروف‌ترین آثار «ملی یس» فیلم های تخیلی و افسانه‌آمیز او هستند، که از تروکاژهای (حقه های سینمایی) فنی بسیار ماهرانه‌ای برخوردارند. «ملی یس» به‌شکلی

19: Rober Houdin.

تصادفی در سال ۱۸۹۸ ـ هنگامی که فیلمش در دوربین فیلم برداری گیر کرد ـ موفق به کشف نور پردازی مضاعف شد. در مورد امکانات ریز و درشت شدن، و حرکت کردن شتابان تصویر نیز دست به آزمایش هایی زد، اما بیشتر حقه های سینمایی که فیلم های «ملی یس» را شاخص می‌کنند، از صحنه های تآتر تخیلی گرفته شده اند. دراین نوع تآتر انواع تمهیدات و رشته های نامریی به کار گرفته می‌شوند، تا بازیگران بتوانند، مثلاً در هوا تاب بخورند.

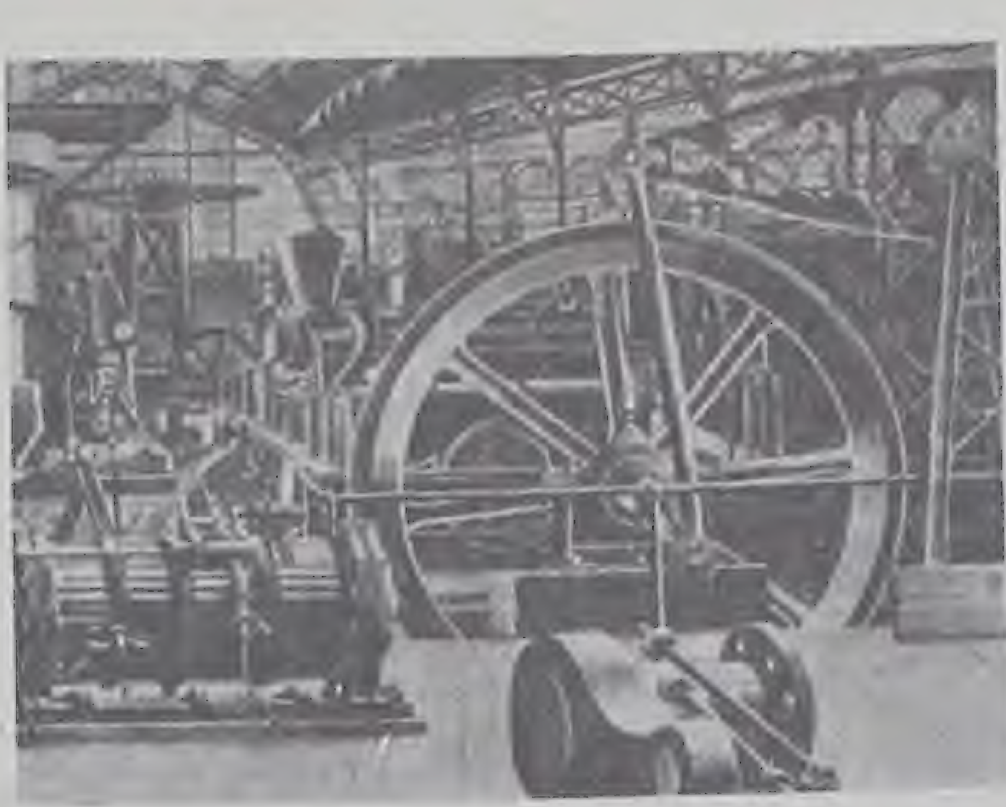
در مرکز داستان های افسانه ای و فوق پیچیده، و درعین حال ساده‌لوحانه، اغلب «ملی یس» معجزهٔ سرعت و فراتر رفتن از زمان و مکان را به کار می‌بست. فیلم **سفر به ماه** (۱۹۰۲)، نخستین فیلم «ملی یس» ـ که آن را کاملاً براساس گرایش های شخصی خود ساخته بود و زمان نمایشش به شانزده دقیقه می‌رسید ـ برای شرایط آن دوران کاملاً غیرعادی بود. این فیلم بر پایهٔ داستانی از «ژول ورن»[20]، ـ با کمک دست‌آوردهای فنی آن دوران ـ پدید آمد، که البته «ملی یس» طنز خویش را نیز درآن به کار بست: دانشمندانی ریشو، با حرکاتی عجیب وغریب به‌وسیلهٔ موشکی کج وکوله به‌سوی ماه شلیک می‌شوند؛ موشک به‌یک چشم سیاره فرومی‌رود. پس از آن که مسافران جنگ های خطرناکی را با ساکنان حشره گونهٔ ماه به‌پایان می‌برند، موشک دوباره به زمین بازمی‌گردد و در دریایی فرود می‌آید و سرانجام سرنشینان رهایی یافته، به‌وسیلهٔ دخترانی ـ که لباس های متحدالشکل پوشیده اند ـ به جشنی عجیب و غریب دعوت می‌شوند.

در فیلم **سفر به ناممکن** (۱۹۰۴) گروهی از اعضای «انجمن پریشان جغرافیایی» با اطمینان به ماشین نقلیه و فضانوردی تخیلی مهندس «مابولف» ـ که قادر است تا کرهٔ خورشید نیز سفر کند ـ به‌سفری عجیب دست می‌زنند؛ درحالی که در فیلم **چهارصد ضربهٔ شیطان** (۱۹۰۶) ـ که اجرای تآتری این قطعهٔ تخیلی به‌سال ۱۸۳۹ صورت گرفت ـ شیطان، مهندس «کرکفورد» را تحریک می‌کند که در ارابه ای ستاره‌شکل ـ که با اسبی مکانیکی و عجیب کشیده می‌شود ـ به همهٔ نقاط کهکشان سفر کند. بهترین اثر «ملی یس» در زمینهٔ فیلم های تخیلی، فیلم **فتح قطب** (۱۹۱۲) است که آن را در پایان فعالیت‌های سینمایی خود ساخته است. دراین فیلم یک گروه اکتشافی سوار بر سفینه ای پرنده گونه (اتوبوس فضایی) به‌قطب شمال سفر می‌کنند و پرچم فرانسه را درآن جا بر پا می‌دارند و با توپ های خود با غول های برفی پیش بینی نشده ای به ستیز می‌پردازند. (غول هایی که «ملی یس» در اندازه های بسیار بزرگ و حجیم از چوب تراشیده بود). طنز و کنایهٔ او نسبت به‌علم دراین فیلم به‌عیان آشکار شد. مسافران فضایی «ملی یس» پس از نبردی سخت با ابرهای رعدوبرق زا و پیروزی بر آن ها، با دخترانی شگفت و رؤیایی رو به رو می‌شوند که سوار بر اشیایی ستاره گون از کنار آن ها می‌گذرند و دوستانه برایشان دست تکان می‌دهند.

«ملی یس» اغلب توانایی های فنی خودرا درزمینه های تروکاژ (حقه های سینمایی) فیلم، در خدمت فیلم های خنده دار ساده قرار می‌داد. مثلاً درفیلم **مستأجر شیطانی**[21] ـ ۱۹۰۸ ـ ۱۹۰۹ ـ یک

20: Jules Verne.

21: Locataire diabolique.







ژرژ ملی یس
سفر به ناممکن
۱۹۰۴







جووانی پاسترونه
کابیریا
۱۹۱۴









مرد در زمانی کوتاه از یک چمدان، تمامی اسباب و وسایل یک اتاق را بیرون می‌کشد؛ به ترتیب یک پیانو، یک میز چیده شده، گروهی مهمان و سرانجام یک خدمتکار که مشغول پذیرایی کردن از مهمانان با مرغ بریان است. در پایان، همهٔ این وسایل به طرزی عجیب و غریب دوباره به چمدان باز می‌گردند. فیلم **تونل کانال مانش، یا کابوس فرانسوی ــ انگلیسی**[۲۲] ــ ۱۹۰۷ ــ تخیلی سرگرم کننده درسی تصویر، درواقع طنزی است نسبت به نقشه های معاصر برای ایجاد تونلی در زیر دریای مانش.

آثار «ملی یس» با وجود سرشار بودن از ابتکارات، نتوانستند از شیوهٔ بیانی مستقلی برخوردار شوند. در این فیلم ها، دوربین به شکلی کاملاً ایستا و تآتری، در فاصله ای ثابت، از رویدادها عکس می‌گیرد. «ملی یس» سینما را ــ که نزد «لومی یر» ها نقش «چشمان گشوده بر روی دنیا» را بازی می‌کرد ــ به صورت جعبهٔ شهرفرنگ رؤیاها درآورد. از سوی دیگر او در تاریخ سینما نخستین کسی بود که صحنه پردازی سینما، یعنی «میزانسن» را پدید آورد. «ملی یس» در تضادی آگاهانه نسبت به «لومی یر» ها، درسال ۱۸۹۷، فیلم های خودرا به شکل «بازسازی قطعه های تآتری» عرضه کرد و این خود با تصاویر کیناتوگرافیک معمول آن زمان مغایر بود. بنابراین «لومی یر» و «ملی یس» را باید به عنوان پایه گذارانی شناخت، که دو گرایش زیبایی شناسانهٔ مغایر هم را عرضه کرده اند، که تا امروز نیز در هنر سینما هم چنان پایدار مانده است.

درحالی که باید «لومی یر» را پدر اصلی مستندسازی به شمار آورد، «ملی یس» قدیمی ترین کسی است که تکنیک خیال پردازی های سینما را به وجود آورده است. «ملی یس» کسی بود که این قلمرو تازه را برای نخستین بار به خدمت ذهنیت فیلم ساز درآورد. ولی آنچه سبب شده است، که فیلم های او طراوت و نیروی جادویی خودرا هم چنان تا به امروز حفظ کند، تخیلات کودکانه و درعین حال باروک گونهٔ او، آهنگ باله وار و گرایش آثارش به طنز پردازی است که اغلب، تکنیک خیال پردازانهٔ اورا به نوعی شوخی و تآتر تفریحی خالص بدل می‌کند.

«ملی یس» در آثار بی شمار خود، موضوع های سیاسی را نیز به کار گرفته است. (او جمعاً بیش از پانصد فیلم به وجود آورده که فقط بخشی از آن ها باقی مانده است). مثلاً درسال ۱۸۹۹ فیلم **ماجرای دریفوس** را ساخت، که در آن زمان به اوج جنجال خود رسید. او دراین فیلم همهٔ مردم فرانسه را به دو جبهه تقسیم کرد و امکانات بروزیک جنگ داخلی را نشان داد.

«ملی یس» نیز مانند «آناتول فرانس»، «امیل زولا» و «ژان ژورس»، در جبههٔ طرفداران دریفوس قرار داشت، که مخالف ارتش بودند. فیلم او به طرزی آشکار طرفدار تجدیدنظر در رأی صادر شده بود.

پس از ۱۹۱۲، فیلم های «ملی یس» نتوانستند نظر تماشاگران را جلب کنند و درمقایسه با فیلم های ایتالیایی، کهنه و ابتدایی می‌نمودند. تلاشی بی ثمر برای راه‌یابی به بازار امریکا و سفری بی نتیجه به دوردنیا، «ملی یس» را ورشکسته کرد. درسال ۱۹۲۸ روزنامه نگاران، این پیشرو سینما را

22: Le Tunnel Sous la Manche ou le Cauchemar Franco anglais.

ـ که اسباب بازی‌فروش فقیری شده بود ـ در ایستگاه راه‌آهن مون‌پارناس پیدا کردند و اورا به‌یک نوانخانه سپردند.

از سینمای هنری تا فوییاد

در سینمای فرانسه به‌تدریج این تلاش آشکار می‌شد که باید محتوای «حقیرانهٔ» فیلم را به کناری نهاد. سال های پس از ۱۹۰۷، سینما زیر تأثیر شیوهٔ آکادمیک و درعین حال بیگانه با واقعیتِ «سینمای هنری» بود. این گونه فیلم ها می‌کوشیدند پاسخ گوی نیازهای طبقهٔ ممتاز جامعه باشند و لحظه های قهرمانانه وحساس تاریخ راتوصیف کنند؛یامی‌کوشیدندآثار برجستهٔ ادبی رابه شکلی سینمایی نشان دهند.

عامل جذابیت و کشش اصلی این فیلم ها، شرکت هنر پیشگانی بود که از طریق تآتر به شهرت رسیده بودند. سبک سینمایی نیز زیر تأثیر صحنهٔ تآتر بود. قراردادهای تآتری بر کارگردانی و دکور فرمانروایی داشت. هنر پیشگان در برابر دوربین «دکلمه» می‌کردند. معروف‌ترین این گونه آثارِ «سینمای هنری» ـ که موفقیتی جنجالی درپاریس به‌دست آورد ـ فیلم **سوءقصد به دوک دوگیز** اثر «بارگی» و«کالمت» بود. این فیلم منتقدان زمان خودرا به ستایش برانگیخته بود واکنون مورد پسند موزه‌هاست. دراین فیلم حرکات موجز بازیگرانش ـ بزرگان «کمدی فرانسز»، «بارگی» و «لاودان» ـ به نظر خنده دار بود.

با همهٔ این ها، این فیلم سبکی را پی ریخت که در ایتالیا و دانمارک نیز موثر افتاد. صاحبان «کمپانی فیلم هنری» ـ برادران «لافیت» ـ به‌درستی آگاه بودند که همیشه باید هنر پیشگان جدید و برجسته ای را به همکاری درفیلم هایشان دعوت کنند. مثلاً آنان سناریوهای «مونه سولی» و «سارا برنار» را به‌نویسندگانی چون «آناتول فرانس» و «ادموند روستان» سفارش می‌دادند. ولی شرکت آن ها به زودی ازهم پاشیده شد.

گرچه «سینمای هنری» با زیبایی شناسی تآتری خود، از نظر تاریخ سبک شناسی، نوعی بیراهه روی به شمار می‌رود، بااین حال توانست بندهای مکانیزه شدهٔ این نوع ساخته های یکنواخت را ازهم بگسلد و درعین حال آن را ازچنگ موضوع های نمایشی عامه‌پسند و حقیرانه برهاند.

این شیوهٔ بیانی جدید برای نخستین بار توانست توجه و احترام روشنفکران را به‌این قلمرو تازه برانگیزد. ولی درعین‌حال با عدم استقبال اکثریت مردم عادی مواجه شد. موضوع های ادبی و تاریخی، اکثراً بالا تر ازسطح بینش آن ها بودند.

جنبش «سینمای هنری» درسال ۱۹۱۲، با فیلم تجاری **بینوایان**، اثر «ویکتور هوگو»، به کارگردانی «کاپلانی» ـ که ازطرف مؤسسهٔ «پاته» ساخته شده بود ـ پایان گرفت.

از برجسته‌ترین فعالیت های سینمای فرانسه درسال های پیش از ۱۹۱۴ می‌توان از فعالیت مکتب کمدین های «ماکس لیندر»[23] نام برد.

23: Max Linder.

از همان سال های نخست ورود قرن نوزده به بیست، کارگردانانی چون «امیل کول»[24] و «آندره هوزه»[25]، امکانات حقه های سینمایی را در زمینهٔ کمدی های **تعقیب و گریز و کسی را به جای دیگری گرفتن** به کار بستند و حتی کسی مانند «مک سنت»[26] زیر تأثیر آن ها قرار گرفت. این نخستین کمدی ها، دست به هجو آن شبه واقعیاتی می‌زدند که معمولاً درام های برجسته از آن ها نشأت می‌گرفتند. به این ترتیب بود که کمدین معروف و محبوبی چون «ریگادن»[27] ـ یکی از پیشروان «فرناندل» که در آلمان «موریتس» و در انگلیس، «ونیل» نامیده می‌شوند ـ به ساختن فیلم کمدی **ریگادن، پدر خانواده، و ریگادن، رئیس جمهور** دست یازید.

«آندره دید»[28]، آدم هایی چون «بوارو»[29] و «گری بوی»[30] را ـ که قهرمانان کمدی های سیرک بودند ـ پیش از آن که در سال ۱۹۰۸ به ایتالیا بروند و در آن جا به نام «کرتینتی»[31] شهرتی عظیم کسب کنند، به کار دعوت کرد و آن ها را «مُد» روز کرد. «ارنست بوربن»[32]، دلقک و آکروبات، به صورت مرکز ثقل گروه فیلم های تخیلی و شاد «اونه سیم»[33] درآمد.

اما «ماکس لیندر»، ۱۸۸۵ ـ ۱۹۲۵، در نتیجهٔ زیبایی و ظرافت سبک خود، همهٔ کمدین های دیگر را پشت سر گذاشت. «لیندر» پس از رفتن «آندره دید» در سال ۱۹۰۷، به صورت هنرپیشهٔ اول فیلم های کمدی «پاته» درآمد؛ تبلیغات، او را به صورت دریافت کنندهٔ بزرگ ترین دستمزدها ـ که «روح را می آزارد» ـ معرفی کرد.

«لیندر» اگر چه بر «چاپلین» تأثیر گذاشته است، برخلاف او تیپ یک کمدین اشرافی را بازی می‌کند. پیوسته سر و وضعی بی عیب دارد، همیشه در آپارتمان های لوکس به سر می‌برد و فقط کارش عشق بازی با زنان اعیان و زیباست. فیلم های او ـ به ویژه سری فیلم های معروف «ماکس» (۱۹۱۱ تا ۱۹۱۵) ـ ساختمانی شبیه رمان دارند. بهترین فیلم های این سری، برخوردار از لحنی مؤثر، دقیق و مطمئن اند و «موپاسان» را در یادها زنده می‌کنند. خط اصلی داستان ها از عناوین آن ها هویداست: **ماکس عروسش را می‌جوید** ـ ۱۹۱۱ ـ، **ماکس و پرده برداری از مجسمه** ـ ۱۹۱۳ ـ و **ماکس نابغه** ـ ۱۹۱۳.

فیلم های «لیندر» همهٔ عناصر آشنای فیلم های کمدی (نظیر حقه های سینمایی، لحظه های کمیک، تعقیب و گریز و سقوط) را به شکلی ظریف در خود جمع می‌کنند و اغلب طنزی تلخ، چاشنی آن هاست. مثلاً در فیلم **ماکس و کوئین کونیا** ـ ۱۹۱۱ ـ «لیندر» مست، به ترتیب یک رئیس پلیس، یک سفیر کبیر و یک ژنرال را ـ هنگامی که کارت های ویزیت خود را به او می‌دهند ـ مورد اهانت قرار می‌دهد. «ماکس» این کارت ها را، بعدها به هنگامی که پلیس به جرم جیب بری اقدام به توقیف او می‌کند، ارائه می‌دهد. افراد پلیس با احترام در برابرش می ایستند و او را ابتدا نزد رئیس پلیس،

24: Emil Cohl.
25: André Heuzé.
26: Mack Sennett.
27: Rigadin.
28: André Deed.
29: Boireau.
30: Gribouille.
31: Cretinetti.
32: Ernest Bourbon.
33: Onésime.

سپس نزد سفیر کبیر و سرانجام پیش همسر ژنرال می‌برند و در نهایت اورا از پنجره به بیرون پرتاب می‌کنند. «لیندر» دوباره نزد افراد پلیس بازمی‌گردد و آن ها به او سلام می‌دهند. در فیلم های «لیندر» هرگز خشونت و مصائب اجتماعی نشان داده نمی‌شوند؛ شیوهٔ بیانی این فیلم ها ظریف و روان است و افق دیدگاه شان در حد «خانواده های خوب» است.

«ماکس لیندر» پس از جنگ جهانی اول نیز فیلم های بلندتری در اتریش و امریکا ساخت؛ ولی استعداد او بعدها تحت الشعاع «چاپلین» قرار گرفت.

پیشرفت «فوییاد» منعکس کنندهٔ موقعیت پرتضاد سینمای فرانسه، پیش از ۱۹۱۴ است. «لویی فوییاد»، ۱۸۷۴ــ ۱۹۲۵، روزنامه نگار و سناریست، در سال ۱۹۰۶ به سمت رئیس هنریِ گروهِ کارگردانان سینمایی مؤسسهٔ «گومون» برگزیده شد. نخستین آثار سینمایی اورا کمدی های روانی تشکیل می‌دهند که درساختن آن ها، از انواع حقه های فنی استفاده شده است.

«فوییاد» زیر تأثیر فکر «تآتر ناتورالیستی» «آندره آنتوان»[34] ــ که میان سال های ۱۹۱۶ و ۱۹۲۲، شخصاً یک ردیف فیلم های رئالیستی باشرکت هنر پیشگان غیرحرفه ای به وجود آورد ــ و نیز به‌عنوان واکنشی در برابر سری فیلم های موفقیت آمیز «ویتاگراف»[35] امریکاییِ «صحنه هایی از زندگی واقعی»، دست به تهیهٔ یک سری فیلم زد با عنوان **صحنه هایی اززندگی، آن طور که هست.**

«فوییاد» این سری فیلم ها را ــ در بیانیه ای که به این مناسبت صادر کرد ــ «نخستین آزمایش» برای انتقال واقعیت بر پردهٔ سینما نامید. کاری که از سال ها پیش در ادبیات، تآتر و دیگر هنرها صورت گرفته بود. وی اعلام کرد: «صحنه های این فیلم می‌خواهند برش هایی باشند از زندگی... و به کلی عاری از تخیل. در آن ها، انسان و اشیا، آن گونه نشان داده می‌شوند که هستند، و نه بدان شکل که باید باشند».

با وجود آن که «فوییاد» در فیلم هایش با نام های: **اعتصاب، تراست، آدم های صمیمی و سرنوشت مادران،** کوشش در تفسیر دقیق زندگی روزمره و محیط آدمی داشت، امّا تقریباً به هیچ وجه از جادهٔ همسازی و سازشکاری اجتماعی فراتر نرفت. فیلم «صحنه هایی اززندگی، آن طور که هست» مردم را به محیطی «عامه فهم» هدایت کرد، اما تنها به این خاطر که در آن جا، تأثیر «اخلاق برتر و پراهمیت تر» نشان داده شود.

اندیشه های دور پرواز «فوییاد» به خاطر مبهم بودنشان و فشارهایی که از نظر تجارتی توسط «گومون» برآن ها وارد می‌شد، به شکل درام های عشقی و سطحی درآمدند، که تنها بازی خشک هنر پیشگان و بهره گیری از صحنه های واقعی درآن ها جلب توجه می‌کردند. برعکس، فیلمی که برمبنای قطعهٔ «ضارب مرگ آفرین»، نوشتهٔ «زولا» و توسط «ژرار بورژوا»، در سال ۱۹۱۱ برای مؤسسهٔ «پاته» ساخته شد، بسیار واقع گرایانه تر بود. فیلم **قربانی الکل** در سال ۱۹۰۲ ساخته شد. «زکا» فیلم «قربانی الکل» را نیز برای «پاته» ساخته بود.

34: André Antoine.   35: Vitagraph.

سینمای فرانسه، به جز در چند فیلم تبلیغاتی، به هیچ وجه از تهدیدهای جنگی و بحران‌های اجتماعی ـــ که جامعهٔ فرانسهٔ قبل از ۱۹۱٤ دچار آن‌ها بود ـــ انعکاس نگرفت. سینما به همان شکلِ گذشته، موقعیت آرمانیِ اجتماعی را ترسیم می‌کرد که در اسطورهٔ «**عصر زیبا**» **نهفته شده بود.**

برای بیان احساس پنهانی بحران و آشوب نامی خودنمایی می‌کرد که امروزه مشخص کنندهٔ سینمای فرانسه، در سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱٤ است: «فانتوماس».

معروف‌ترین سری فیلم‌های جنایی «لویی فوییاد»، اورا به کلی از هرگونه واقع گرایی به دور نشان دادند. این فیلم‌ها، پیشقراولان خودرا در کتاب‌های سریال **نیک کارتر** و **پنکرتون** یافتند که از سال ۱۹۰۸ به بعد، سراسر اروپا را فرا گرفته بودند.

دو نویسندهٔ جوانِ داستان‌های پیوسته، در یک سری رمان‌های دنباله دار، «فانتوماس» را ـــ که راهزنی ماسک دار و سر پوشیده بود ـــ در تیراژی برابر ششصد هزار نسخه در هر ماه، به صورت شخصیتی محبوب درآوردند. شهرت قهرمان داستان این نویسندگان، در نتیجهٔ فیلم‌های «فوییاد» (مجموعاً شش فیلم) رو به فزونی نهاد.

در قالب شخصیت «فانتوماس»، هم «شیطان» مجسم می‌شود، هم «امپراتور جنایتکاران» و هم «فرشتهٔ مغضوب رمانتیک» و همهٔ اینان فرزندان بلافصل «ماتورن» و «بایرون» هستند. «فانتوماس» نخستین شخصیت شاخص اجتماعی در سینمای فرانسه است. نوعی شخصیت مشخص آنارشیست و تک رو که دشمن اجتماع است وآن‌را تحقیر می‌کند. در عین حال هاله‌ای پرجاذبه و اسرارآمیز نیزوی را احاطه کرده است.

از مشخصات این شخصیت، یکی این بود که در هر زمان می‌توانست تغییر شکل بدهد. او پیاپی به صورت دکتر، ابله دهکده، آپاچی، راهب، پادشاه هلند، یا مهاجر جنگلی ظاهر می‌شد. کارآگاه «ژوو» و روزنامه‌نگار «فاندور» همواره در نبردی پایان‌ناپذیر و بیهوده با او به سر می‌بردند. به «فانتوماس» ایراد گرفته می‌شد که مبانی اجتماع را زیر پا می‌گذارد. چیزی که در این میان تعجب‌آور می‌نمود، این بود که گروهی از روشنفکران و نویسندگان به این قهرمان جدید سینما علاقه‌مند شده بودند. «ماکس ژاکوب»[36] و «گیوم آپولینر»[37] انجمنی به‌نام «انجمن دوستداران فانتوماس» بنانهادند و اشعاری نیز برای «فانتوماس» سرودند. **وامپیر و ژودکس** (در خلال سال‌های ۱۹۱۵، ۱۹۱٦ و ۱۹۱۷) سری فیلم‌های دیگری از «فوییاد» بودند که درآن‌ها، دلهره‌های جنایی توأم با خیال‌پردازی و اشاره به شیطان‌پرستی، مردمی را که دیگر نمی‌خواستند از جنگ چیزی بدانند، به همان شکل به هیجان می‌آورد که بعدها، سوررئالیست‌هایی چون «اِلووار»، «برتون» و «آراگون». فیلم «وامپیر» بیش از همه باعث محبوبیت «موزیدورا»، بازیگر نقش اسرارآمیز «زن خون‌آشام» شد، که همیشه درپولووری سیاه ظاهر می‌شد.

36: Max Jacob. 37: Guillaume Apollinaire.

در سال ۱۹۰۷، فیلمی امریکایی، از مؤسسهٔ «ویتا گراف»، به خاطر حقه های تازهٔ فنی اش توانست در فرانسه موفقیتی بزرگ کسب کند.

در فیلم **شبح در هتل** (۱۹۰۶) به کارگردانی «استوارت بلکتن»[38]، برای نخستین بار اشیا به حرکت درآمدند، گویی دستی نامریی آن ها را جابه جا می‌کرد: چاقویی خودبه خود نان را می بُرید و شراب از بطری به لیوان ریخته می‌شد، بی آن که کسی به آن دست زده باشد.

امریکایی ها امکانات فیلم برداری «تک عکسی» را ــ که به کمک آن می‌توان به هر عکس از یک حلقهٔ فیلم به طور جداگانه نور داد ــ کشف کرده بودند. نخستین کارگردان اروپایی که از این روش جدید بهره‌برداری کرد و آن‌را در راهی هنری به کار گرفت، «امیل کولِ»[39]، ۱۸۵۷ــ۱۹۳۷، فرانسوی بود.

«کول»، که نخست یک کاریکاتوریست بود، فن فیلم برداری «تک عکسی» و امکانات آن را، نه تنها در جهت ساختن فیلم های خنده دار و کمدی های تعقیب و گریز غیرواقعی (نظیر فیلم **مسابقه در اطراف کدوها**، ساخته شده به سال ۱۹۰۷) به کار گرفت، بلکه بیش از همه آن‌ها را در فیلم های نقاشی ــ که آن ها را با موجودات خطی دنیای خود احیا می‌کرد ــ مورد استفاده قرارداد.

فیگورهای او که خودش آن ها را «فانتوش»[40] می‌نامید، به سبب موجز (استیلیزه) بودن فوق العاده شان مشخص اند. این فیگورها اغلب از چند خط تشکیل شده اند، که اندام، اعضا و سر را مشخص می‌کنند. حرکاتشان در چند شکل سادهٔ اصلی خلاصه می‌شود. بر زمینهٔ این حرکات یا فقط اشارهٔ مختصری رفته، یا به کلی چشم پوشی روا شده است.

«کول» کاری کرد که شخصیت های نقاشی هایش در درام هایی «واقعی» شرکت داشته باشند. مثلاً او در فیلم های **کابوس عروسک های خیمه شب بازی** (۱۹۰۸)، یا **درام عروسک های خیمه شب بازی** (۱۹۰۸) برای آن که بتواند از برق زدن زمینهٔ کارهایش ــ که با تکنیک آن زمان، تولید اشکال می‌کرد ــ جلوگیری کند، فیلم های خودرا در شکل «نگاتیف» آن نمایش می‌داد. مثل این بود که فیگورها با گچ بر روی تختهٔ سیاه نقاشی شده باشند.

«کول» که بعدها در زمینهٔ ترکیب تصاویر نقاشی شده و عکس برداری شده آزمایش هایی انجام داد و برای مدتی در امریکا کار کرد، نه تنها بنیان گذار «حقه های سینمایی در فیلم های نقاشی» امروز به شمار می‌آید، بلکه با فیلم **فاوست کاملاً کوچک** ــ ۱۹۱۰ــ نشان داد که یکی از پیشروان فیلم های عروسکی نیز هست.

انتزاعی بودن سبک کار «امیل کول» به تازگی، سبب پیدایی مکتب های جدیدی در فیلم های نقاشی شده است. برای نمونه می‌توان از «مک لارن»[41] کانادایی نام برد.

38: Stuart Blackton.
39: Emile Cohl.
40: fantoches.
41: Mc Laren.

انگلستان: مکتب برایتون

در زمانی که «ژرژ ملی یس» در سال های جابه جایی قرن برای بیان دنیای سراسر شخصی خود به کمک سینما، سبکی ویژه ابداع کرده بود و در عین حال از عناصری تآتری استفاده می‌کرد، سینماگران انگلیسی ـ که در آثارشان کم تر به جنبه های شخصی پرداخته بودند ـ دست به ابتکارهایی زدند، که بعدها درقالب «زبان سینمایی» درآمدند.

«جیمز ویلیامسن»[۴۲]، ۱۸۸۵ ـ ۱۹۳۳، ـ که در گذشته به‌عنوان عکاس در منطقهٔ ساحلی جنوب انگلیس، یعنی «برایتون» کار می‌کرد ـ اصل تغییر صحنه را به سال ۱۸۹۹ در فیلمی مستند به کار گرفت. او در این فیلم که به مسابقهٔ قایقرانی اختصاص داده شده بود، توانست «هتلی» را با ده تصویر تهیه کند. این فیلم با یک مقدمه، و تصویری کلی از محل مسابقه آغاز می‌شد و با عبور قایق ها از انتهای خط مسابقه پایان می‌گرفت. البته این نوع تغییرنما دادن از کارهای «ملی یس» فراتر نرفت. در این نوع تغییرنما، صحنه و نما یکسان تغییر می‌کردند.

«ویلیامسن» در سال ۱۹۰۰، فیلم **حمله به یک هیأت چینی** را برمبنای داستانی از شورش «باکسرها» آفرید. داستانی به صورت «بازسازی مجدد حوادث و وقایع» و به روال دیگر فیلم های معاصر؛ ولی این فیلم در واقع فیلمی کوتاه و دراماتیک بود. این داستان پیش پا افتاده ـ که در آن «باکسرها» به خانهٔ یک میسیونر یورش می‌برند و ملوانان انگلیسی افراد خانوادهٔ او را نجات می‌دهند ـ درچهارنما خلاصه می‌شد. درحقیقت هریک ازنماها شامل یک تصویر کلی بود؛ تصویری شبیه آنچه تماشاگر از جایگاه خود می‌بیند؛ ولی هر چهار تصویر، نه تنها از نظر زمانی، بلکه حتی از نظر مکانی و دراماتورژی نیز نسبت به یکدیگر تنظیم شده بودند. دوربین مکان بازی را، پیش از آن که رویداد تمام شده باشد، ترک می‌گفت و دوباره از یک جریان دیگر آغاز می‌کرد. این تغییرنما، نوعی احساس جدید را از زمان پدید می‌آورد، بی آن که تماشاگر متوجه پرش های زمانی آن باشد. فیلم از جریانی که در مکان بازی صورت می‌گرفت، تنها برش هایی را نشان می‌داد: دروازه، درگاه خانه و راهرو ورودی عقب خانه. این که همهٔ این ها متعلق به یک قطعهٔ زمین است، تنها در جریان عمل برای تماشاگر روشن می‌شود. جریان عمل و تغییر زاویه، احساس فضا را به تماشاگر القا می‌کنند؛ چیزی که در تآتر ناشدنی است. جریان عمل، فضا و زمان، در این جا پایه های یکدیگر را بنا می‌نهند. به این ترتیب مبانی تکامل شیوهٔ داستان پردازی سینمایی به وجود آمد.

یکی از فرمول های دراماتورژی سینمایی که بعدها محبوبیت یافت، در فیلم «حمله به یک هیأت چینی» به کار گرفته شده بود: نجات دادن در آخرین لحظه، با تکرار در تغییر صحنهٔ میان محل خطر و نجات دهندگانی که با سرعت پیش می‌آیند. علاوه براین «ویلیامسن» در مورد روش صحنه پردازی سینمایی در محدودهٔ یک تصویر نیز از خود ذوق نشان داد. «ویلیامسن» مانند

42: James Williamson.

«ملی یس» دوربین فیلم برداری را نوعی دستگاه ضبط کنندهٔ غیرفعال نمی‌دانست وآن را در جریان واقعه دخالت می‌داد. حتی درفیلم «حمله به یک هیأت چینی»، ترتیبی داد تا ملوانان به سوی دوربین هجوم بیاورند و با کمی فاصله از کنار آن عبور کنند. در فیلم **جرعهٔ بزرگ** حتی یک بازیگر به سمت دوربین پیش رفت؛ دهان خود را گشود و چنین وانمود کرد که می‌خواهد دوربین را ببلعد. در این جا در یک نما، به همهٔ انواع نماها ــ از نمای نیمه عمومی گرفته تا دیگر نماها ــ برمی‌خوریم. نه تنها پیوند فیلم به عنوان برش، بلکه حتی به عنوان پیوند درونی[۴۳]، ــ یعنی تغییر انواع نماها در محدودهٔ یک نما، به آن شکلی که مورد توجه کارگردانان پنجاه سال اخیر بوده ــ به دست «ویلیامسن» تحقق یافته است.

«ج. آ. اسمیث»[۴۴] زادهٔ ۱۸٦٤، عکاس دیگری از «برایتون»، حداکثر تا اواخر ۱۸۹۸، نخستین فیلم های خود را ــ که تنها از یک تصویر درشت تشکیل شده بودند ــ به وجود آورد. او درفاصلهٔ ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۱، تولیدات خودرا تقریباً به طور کامل، محدود به ساختن سری فیلم های **واکنش های چهره** کرد. مثلاً می‌شد چهرهٔ مادربزرگی را تماشا کرد که چگونه نخی را از سوراخ سوزنی می‌گذراند؛ یا دو دوشیزهٔ با کرهٔ پیر را دید که به هنگام نوشیدن قهوه با یکدیگر گپ می‌زنند؛ یا تلاش مردی را شاهد بود که سعی دارد عینک یک چشمی خودرا برچشم بگذارد.

بدیهی است که نباید به اشتباه ــ مانند بسیاری از مورخان سینما ــ از «اسمیث» به عنوان مبتکر تصویر درشت نام برد. چه عمل او، تنها به کار گرفتن تجربیات چهره‌نگارانهٔ عکاسی درسینما بوده و این خود کاری است که پیش از او نیز در «شهرفرنگ» ها، «جعبه های نمایش» و «کینتوسکوپ» ها به نمایش درآمده بوده است. اما «اسمیث» به کار خود ادامه داد. او نماهای گوناگونی را به هم پیوند زد. در فیلم **ذره بین مطالعهٔ مادربزرگ ها** به سال ۱۹۰۰، برای نخستین بار، تصویر درشت و نزدیکی را به دنبال هم آورد. او سعی کرد این تغییر تصویر را از نظر موضوعی دنبال کند: ابتدا تصویری از مادربزرگ با نوه‌اش دیده می‌شود، که پیرزن با کمک یک ذره بین مشغول تماشای چیزهایی است. از پشت این ذره بین، ابتدا تصاویری درشت از چیزهایی که کودک نیز می‌تواند ببیند، به چشم می‌خورد. «اسمیث» در فیلم های بعدی خود نیز از یک واسطه استفاده کرد: یک چشم چران پیر از درون یک دوربین، در تصویری درشت پاهای زنانه ای را که چکمه های بنددار پوشیده اند، دید می‌زند (**تماشا کردن با یک تلسکوپ** ــ ۱۹۰۰). در نور مخروطی شکل چراغ جیبی یک پلیس، آنچه را او در مسیر گشت خود می‌بیند، تماشا می‌کنیم (**هنگام شب یا پلیس و فانوسش** ــ ۱۹۰۰). از پشت یک ذره بین، دندان کشیده شدهٔ مردی را می‌توان دید (**بالاخره آن دندان وحشتناک** ــ ۱۹۰۲). اما «اسمیث» پیش از این آخرین فیلم خود، دیگر از به کارگیری «واسطه» چشم پوشید. درفیلم **پزشک کوچک** ــ ۱۹۰۰ ــ کودکانی دیده می‌شوند که با یک گربه، سرگرم بازی «پزشک و مریض» هستند؛ گربه از دستشان فرار می‌کند و ــ یک باره در تصویری درشت ــ آن را سرگرم لیس زدن به یک ملاقهٔ شیر می‌بینیم. در فیلم **موش در مدرسهٔ هنری** ــ ۱۹۰۲ ــ به جای گربه،

43: interne Montage.   44: G.A.Smith.

تصویر درشتی از یک موش ظاهر می‌شود که در میان دختربچه های یک کلاس نقاشی ترس و وحشت ایجاد می‌کند. «ویلیامسن» و «اسمیث» نخستین گام را برای دور شدن از تصویر متحرک و صحنهٔ عکاسی شده، برداشتند، اما بیش از این کاری نکردند.

این دو، از شناخت امکاناتی که در کشفیاتشان بود بسیار دور بودند. «ملی یس» ــ که کارگردانی بسیار محافظه کارتر بود ــ با امکانات محدودش، آثاری به‌وجود آورد که از نظر هنری غنی و بی نظیر بود. خدمات «ویلیامسن» و «اسمیث» در جهت توسعهٔ سینما و هدایت آن از فن به سوی هنر، میان سال های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۳ صورت گرفت. هر دو آنان در کوتاه‌مدت دست از کارگردانی کشیدند. حتی در انگلستان نیز شخصیت بارزی، چون «گریفیث»، نتوانست کار آنان را ادامه دهد.

در تاریخ انگلیس، «مکتب برایتون» خیلی زود به صورت داستانی فراموش شده درآمد.

ایتالیا: فیلم‌های عظیم تاریخی و وریسم

ایتالیا نیز دارای یک مخترع سینما است: «فیلوتئوآلبرینی»[45] که در سال ۱۸۹۵، کینتوسکوپ «آلبرینی» را به‌ثبت رساند. با این همه ایتالیا در کار تولید فیلم وارد نشد. فیلم های فرانسوی «ملی یس»، «پاته» و «گومون» برنامه های سینمایی این کشوررا پرمی‌کردند. برای نخستین بار در سال ۱۹۰٤، یک عینک ساز اهل «تورین» به‌نام «آمبروزیو» دو فیلم مستند ساخت، که یکی مانووری را در کوه های آلپ نشان می‌داد و دیگری به‌یک مسابقهٔ اتومبیل رانی اختصاص داده شده بود. یک سال بعد، «آلبرینی» مخترع، نخستین فیلم تاریخی ایتالیا را به وجود آورد: **فتح رُم.**

در این فیلم، ورود «ویکتور امانوئل دوم» به رُم در سال ۱۸۷۰، با شکوه و جلال و هزینهٔ بسیار، به‌نمایش درآمد. «آلبرینی» در سال ۱۹۰٦، مؤسسهٔ «چینه» را در رُم بنیاد نهاد. اما مؤسسهٔ «آمبروزیو» بود که توانست برای نخستین بار با فیلم «آخرین روزهای پمپئی» در سال ۱۹۰۸ موفقیتی جهانی کسب کند (کارگردان این فیلم «لوئیجی ماگی»[46]، زادهٔ ۱۹۰۸ بود.)

سینمای ایتالیا ــ که در حقیقت در اختیار سه شرکت «چینه»، «آمبروزیو» و «ایتالا» بود ــ تا سال های متمادی، تولیدات خودرا به درام های پرخرج تاریخی محدود کرد. این فیلم ها می‌بایستی «باشکوه» و «اصیل» باشند؛ چه دکورهای پرخرج، مکان های اجرایی پهناور و سیاهی لشکر بی شمار آن‌ها درآمد سرشاری را تضمین می‌کرد. از نظر موضوع بیشتر به تاریخ و ادبیات آکادمیک عامه‌پسند توجه می‌شد واز همین رو بود که فیلم های **اتللو** (به کارگردانی «ماریو کازرینی»[47] ــ ۱۹۰۷)، **ال سید** (به کارگردانی همین شخص ــ ۱۹۰۸)، **سقوط تروبا** (به کارگردانی «جووانی پاسترونه»[48] ــ ۱۹۱۰)، **کجا می‌روی؟**[49] و **آنتونی وکلئوپاترا** (هر دو فیلم به کارگردانی «انریکو گواتزونی»[50] ــ

45: Filoteo Alberini. 46: Luigi Maggi. 47: Mario Caserini.
48: Giovanni Pastrone. 49: Quo vadis. 50: Enrico Guazzoni.

۱۹۱۳) پدید آمدند. کارگردانان ایتالیایی در فعالیت های پرشور سینمایی خود، از به کارگیری هیچ موضوعی پروا نداشتند. علاقه به موضوع های تاریخی آنچنان زیاد بود که از روی بسیاری از آن ها چندین بار فیلم ساخته شده بود. از جمله «آخرین روزهای پمپئی» در سال ۱۹۱۳ دو بار به صورت فیلم درآمد.

توجه بیش از اندازه به فیلم های تاریخی را در ایتالیای پیش از ۱۹۱۴، بیشتر به خاطر هزینهٔ پایین سیاهی لشکر، آب وهوای مناسب برای صحنه های بیرونی و بالاخره شوروحرارت هنری ایتالیایی ها می دانند، که صحنه های اغراق آمیز و پرشکوه، آنان را به هیجان می آورد.

عامل اصلی بسط و گسترش این سبک، موفقیت تجاری این نوع فیلم ها در خارج از کشور بوده است. نقطهٔ اوج گسترش و تکامل فیلم های پرخرج و باشکوه تاریخی را باید در فیلم «کابیریا»[۵۱] ــ ۱۹۱۴ــ اثر «جووانی پاسترونه» جست وجو کرد. «پاسترونه» (که بعدها نام مستعار «پیروفوسکو»[۵۲] را برای خود برگزید) به این فکر افتاد که نظر موافق «گابرییله دانونتزیو»[۵۳] شاعر را برای همکاری در فیلم خود جلب کند. «دانونتزیو» پذیرفت که در برابر دریافت پنجاه هزار لیر، امضای خودرا زیر فیلم نامه ای بگذارد که «پاسترونه» آن را نوشته بود. شاعر تنها به نوشتن مطالب نغز میان پرده ها اکتفا کرده بود و به شخصیت ها نام هایی داده بود که طنینی بیگانه و عجیب داشتند: «کابیریا»، «ماسیست»، «کارتولا» و «بوداستورت». «دانونتزیو» داستان بسیار آشفتهٔ فیلم را، **نمایش غم انگیز مبارزهٔ نژادها** نامید. فیلم با غرش و خروش شکوهمند کوه «اِتنا» و فرار بردگان آغاز می شود. «کابیریا» که دختری از خانوادهٔ اشرافی رُم است، به دست دزدان دریایی ربوده می شود و دریک بازار برده فروشی شرقی به فروش می رسد. تقریباً چیزی به قربانی کردنش درپای خدای آتش نمانده است که «ماسیست»، ــ اَبَرمرد دنیای عتیق، برده ای با نیروی «هرکول»، که تا به امروز نیز رستاخیزش را در بسیاری از فیلم ها تجلیل می کنند ــ دختر را از دست راهبان بت پرست نجات می دهد. بر سراسر فیلم، شکوه، جلال و اُبهّتی اصیل حکم فرماست. در این داستان، وقایعی از جنگ کارتاژها تصویر شده است. عبور «هانیبال» را با سپاهیان بی شمارش از فراز کوه های آلپ در یک سری تصویر مشاهده می کنیم.

از نظر فنی، فیلم «کابیریا» می تواند واجد اهمیت باشد. «پاسترونه» برای نخستین بار در فیلمش از نور مصنوعی به عنوان ابزار زیبایی شناسی بهره گرفت. او هم چنین دراین فیلم دوربینش را به حرکت درآورد. «کابیریا» یکی از نخستین فیلم هایی است که در آن از حرکت دوربین به عنوان یک وسیلهٔ بیانی استفاده شده است. پس می توان دریافت که چرا این فیلم باشکوه و عظیم، «گریفیث» را تحت تأثیر خود گرفته و او آن را در ساختن فیلم **تعصب** سرمشق خود قرار داده است. ولی آن آزادی که «پاسترونه» به کمک آن موفق شد همهٔ حوادث فیلم را در عوامل اصلی آن خلاصه کند، امروزه به صورت کاریکاتوری ناخواسته از این حوادث جلوه می کند؛ شخصیت ها احساساتی اند و

51: Cabiria. 52: Piero Fosco. 53: Gabriele d'Annunzio.

به صورتی ایده آل تصویر شده اند و صحنه های پرجمعیت سرشار از تأثیراتی هستند که برفن بیان سینمایی «فریتس لانگ» پیشی می‌گیرند.

جنبش فیلم های تاریخی ــ که «کابیریا» نمایندهٔ آن است ــ به زودی پایان گرفت. این جنبش بعدها در فیلم های تبلیغاتی فاشیستی مانند «اسکیپیو آفریقایی» (به کارگردانی «کارمینه گالونه»[۵۴] ــ ۱۹۳۷) پژواکی دگرباره یافت. ایتالیا نخستین کشوری بود که در آن پرستش «خداگونهٔ» ستارگان به اوج خود رسید. معروف ترین «بت»های دوران سینمای صامت ایتالیا «لیدا بورلی»[۵۵] و «ماریو کازرینی»[۵۶] بودند، که برای نخستین بار در فیلم **اما عشق من نمی‌میرد (۱۹۱۳)** به شهرت رسیدند.

این فیلم، درامی بود احساساتی دربارهٔ عشق یک شاهزاده به یک زن هنرپیشه و جاسوس. «لیدا بورلی»، زنی شجاع و رنگ‌پریده، اثیری و متشخص که در عین حال محصول تخیلات «دانونتزیو» نیز بود، به صورت موجودی نیمه اسطوره ای درآمد. او نخستین «ستارهٔ» تاریخ سینما به شمار می‌رود. فیلم **اما عشق من نمی‌میرد** در عین حال پدیدآورندهٔ ظرافت هایی بود، در حرکات هنرپیشگان، و ابتکاری بود، در به کارگیری تصاویر درشت به شیوه ای سیستماتیک. بازی «لیدا بورلی» در فیلم های **زن برهنه** (به کارگردانی «کارمینه گالونه» ــ ۱۹۱۴)؛ **راپسودی شیطان** (به کارگردانی «نینو اکسیلیا»[۵۷] ــ ۱۹۱۵) و **سحر فریبنده** (به کارگردانی «آنتونیوجولیوبراگالیا»[۵۸] ــ ۱۹۱۶)، که این یکی فیلمی بود با دکورهای «فوتوریستی»[۵۹] که تا حد حرکاتی سرسام آور در خطوط چهره بالا رفت. رقیب «بورلی»، یعنی «فرانچسکا برتینی»[۶۰]، اهل ناپل، در برابر «بورلی» ظریف و شکننده، تیپ سرزنده و پرنشاطی داشت. «فرانچسکا برتینی» برای نخستین بار در فیلم **داستان یک پی‌یرو** ــ ۱۹۱۳ــ به کارگردانی «بالدا ساره نگروتیس»[۶۱] ظاهر شد و نقش پانتومیمی را درحال رقص بازی کرد. «برتینی» شخصاً نقش «پی یرو» را به عهده داشت. او در سال های اول جنگ نقش قهرمان بسیاری از درام های مجلسی را ایفا کرد، ولی در عین حال بازیگر فیلم واقع گرایانه ای چون **آسونتا اسپینا**[۶۲] ــ ۱۹۱۵ــ به کارگردانی «گوستاو وسرنا»[۶۳] نیز بود.

سرانجام سومین «بت» بزرگ سینمای صامت ایتالیا، «پینا منی چلی»[۶۴] شد، که در فیلم **آتش** ــ ۱۹۱۵ــ به کارگردانی «جووانی پاسترونه» ــ به صورتی غیرعادی ومالیخولیایی ظاهر شد.

فیلم که داستان آن در یک قصر عجیب اتفاق می افتد، قصهٔ عشق بانوی قصری را به یک نقاش جوان توصیف می‌کند. «پینا منی چلی» در قالب یک زن نمونهٔ «فتانَ» ظاهر شد. یعنی زنی که انسان به او عشق می ورزد و درعین حال از او نفرت پیدا می‌کند.

54: Carmine Gallone. 55: Lida Borelli. 56: Mario Caserini.

57: Nino Oxilia. 58: Antonio Guilio Bragaglia.

۵۹: وام گرفته شده از کلمهٔ فوتوریسم؛ اصطلاحاً به نوعی سبک هنری اطلاق می‌شود که هدفش پرهیز از همهٔ شکل های هنری متداول و رایج است.

60: Francesca Bertini. 61: Baldassare Negrotis.

62: Assunta Spina. 63: Gustavo Serena. 64: Pina Menichelli.

فیلم بعدی «منی چلی» با نام **ببر واقعی** (به کارگردانی «جووانی پاسترونه» ــ ۱۹۱۶) لقب «ملکهٔ ببر» را به او داد.

«ستاره‌پرستی»، سینمای ایتالیا را بیشتر و بیشتر به مسیری بی راهه ورمانتیک و فریبنده سوق داد. فیلم ها تنها به خاطر ستارگان معروف ساخته می‌شدند و تهیه کنندگان و کارگردانان به صورت بردگان «بت»های مؤنث سینما درآمده بودند.

«ستاره‌پرستی» سبب شد که به طور زودگذر، «الئونورا دوزه»[۶۵] نیز به سوی سینما کشانده شود. او در فیلم **خاکستر** (به کارگردانی «فبوماری»[۶۶]، ۱۹۱۶) نقش مادری را بازی کرد که از غصهٔ جدایی پسرش، می‌میرد. داستان فیلم که براساس رمان **گراتسیا دِلِدا**[۶۷] ساخته شده، در «ساردین» اتفاق می افتد و در ساختن آن از مناظر واقعی بهره گرفته شده است. دراین فیلم، نه بازی استادانهٔ «دوزه» و نه تصاویر نمادین فیلم، هیچ کدام قادر نشدند در برابر هیجان های خود داستان جلوه ای داشته باشند.

در کنار جنبش فائق سینمای عظیم و پرخرج و «ستاره‌پرست»، درسینمای دوران صامت ایتالیا، جنبش دیگری خودنمایی می‌کند که وابستگی خودرا به سنت‌های «وریستی» مکتب رمان‌نویس «جووانی ورگا»[۶۸] نشان می‌دهد. البته این جنبش تنها به ارائهٔ چند اثر جداگانه مبادرت می‌ورزد. مهم‌ترین فیلم این جنبش **گم شده در تاریکی** ــ ۱۹۱۴ــ به کارگردانی «نینو مارتولیو»[۶۹] است. حتی گفته می‌شود که این فیلم بر تکامل و توسعهٔ «نئورئالیسم» در سال ۱۹۴۵ نیز تأثیر داشته است؛ چرا که «اومبرتو باربارو»[۷۰]، تئوریسین سینما، این فیلم را اکثراً برای شاگردان دورهٔ کارگردانی سینما در «مرکز تجربی» رم نمایش می‌داده است.

«گم شده در تاریکی»، بر پایهٔ نمایشنامهٔ نویسندهٔ ناپلی، «روبرتو براکو»[۷۱] ساخته شده است، داستان این فیلم، زندگی دخترِ نامشروع یک کُنت را نشان می‌دهد که با کمک گدایی کور بزرگ می‌شود. «مارتولیو» درطول فیلم بر تضاد میان زندگی اشرافی و زندگی فقیرانه و کارگری ــ که کودک درآن رشد می‌کندــ انگشت می‌گذارد. این فیلم نوعی فن داستان‌پردازی است که «گریفیث» بعدها آن‌را کامل کرد. به‌ویژه در توصیف زندگی روزمره در «ناپل»، فیلم به بیان هنری مستندگونه دست می یابد؛ «مارتولیو» در کارعکاسی نیزاز هرنوع تزیین و گرایش به رمانتیسم چشم پوشی می‌کند و در جست‌وجوی ایجازی واقع گرایانه است. او در سال ۱۹۱۵، درست به‌همان سبک و بر شالودهٔ داستانِ **ترز راکن**[۷۲] «زولا» به ساختن فیلم دیگری دست زد.

یکی دیگر ازفیلم هایی که به شیوهٔ «وریستی» ساخته شد، **آسونتا اسپینا** اثر «گوستاو و سرنا» بود، که بر پایهٔ رمان **سالواتوره دجیاکومو**[۷۳]، در سال ۱۹۱۵ ساخته شد. اگرچه «بتی» چون «فرانچسکا برتینی» در مرکز حوادث فیلم خودنمایی می‌کرد، با این همه «آسونتا اسپینا» فیلمی بود با

65: Eleonora Duse. 66: Febo Mari. 67: Grazia Deleda.
68: Giovanni Verga. 69: Nino Martoglio. 70: Umberto Barbaro.
71: Roberto Bracco. 72: Teresa Raquin. 73: Salvatore de Giacomo.

ظاهری بی ادعا، که هدفش نگریستن به حوادث روزمره بود. داستانِ نسبتاً ملودراماتیک دختری که دارای دو خواستگار است. این فیلم در شرایط زمان خود، از قدرتِ انتقادِ اجتماعیِ فوق العاده ای برخوردار بوده است. مثلاً: این که چگونه یک کارمند دادگاه، با استفاده از مقام خود، همسر یک زندانی را زیر فشار می‌گذارد، با طنزی بُرنده به‌نمایش درمی‌آید؛ شاید بهترین قسمت‌های این فیلم، جریان‌های فرعی «وریستی» آن باشد. مثلاً صحنهٔ مهمانی عروسیِ کنار دریا. ولی این رشته از ساخته‌های سینمای ایتالیا رشد و گسترش چندانی نیافت.

فیلم «گم شده در تاریکی» را در زمان جنگ جهانی اول در پاریس و لندن عرضه کردند؛ ولی پخش کننده‌ای برایش پیدا نشد. سینمای ایتالیا بر همان فرمول‌های قدیمی و موفقیت آمیز خود پافشاری می‌کرد. فیلم‌های **ببر واقعی**، **فابیولا** و **اورشلیم آزاد شده** —۱۹۱۷—۱۹۱۸— اثر «انریکو گواتزونی» و فیلم‌های دیگری از این قبیل، بیش از همه در سال‌های جنگ جهانی خودنمایی می‌کردند.

دانمارك: جوانه‌های کوچك در نخستین جنگ جهانی

سینمای دانمارک، موفقیت صعودی اقتصاد خود را مدیون به‌کارگیری عوامل گوناگون «جلب کننده» ای بود، که رمز آن را پیش از جنگ، بسیاری از سینماگران هولیوود —به‌عنوان یک منبع درآمد— کشف کرده بودند و آن را به گونه ای ابتدایی به کار می‌گرفتند.

دانمارکی ها محیط خانواده‌های اشرافی را —که در فیلم‌های معاصر امریکایی فقط در تضادی پرخاشگر نسبت به زندگی درماندگان به‌نمایش درمی‌آمد— برای درام‌های پرزرق و برق خود برگزیدند. درگیری‌های اروتیک سه جانبه (مثلثی)، به‌یکی از تخصص‌های آنان تبدیل شد و در عین حال یک بار از محیط اشرافی و باردیگر از صحنهٔ سیرک نیز به‌عنوان زمینهٔ داستان استفاده می‌کردند.

به کارگرفتن موضوع «ومپ»[۷۴] برای نخستین بار در سینمای دانمارک انجام گرفت. بی بند و باری و آشفتگی نه‌تنها در جریان حوادث و وقایع ظاهر می‌شد، بلکه حتی بر شکل ظاهری تصاویر نیز موثر می‌افتاد: بوسه که تا آن هنگام نشانهٔ یک کار عادی بود، به روشنی چنان شکلی شهوانی به خود گرفت، که برای شرایط آن زمان تصورناپذیر بود. کارگردانان «نوردیسک» پرداختن به‌واقعیت را از طریق داستان‌پردازی از وظایف کارگردانی نمی‌دانستند. در دید آنان، این وظیفه در تنظیم و ترکیب عناصر مؤثر با یکدیگر —مانند دکورهای مجلل و هنر پیشگان چشم گیر— خلاصه می‌شد. آنان نیز همانند «دمیل»[۷۵] و دیگر کارگردانان مدرن امریکایی در یک زمینهٔ ویژه تخصص پیدا می‌کردند، تا

۷۴: *Vamp* : «ومپ» به معنای زنی زیبا، دیوصفت و خون‌آشام است که مردان را در کامجویی سیری‌ناپذیر خود به‌نابودی می‌کشاند.

75: De Mille.

این که روند ذوق تماشاگران، تغییری را در کار آن‌ها ایجاب کند.

به این ترتیب بود، که «آگوست بلوم»[76] از سال ۱۹۱۱ تصمیم به ساختن فیلم‌های مردم‌پسند گرفت. اما او در سال ۱۹۱٤ با ساختن Pro Patria به‌شدت متوجه این نکته شد که فیلم‌های دانمارکی، بزرگ‌ترین مشتریان خود را در آلمان یافته‌اند.

توجه «شندلر سورنسون»[77] و دیگر کارگردانان به داستان‌هایی که از سیرک زمینه می‌گرفتند، بیش از سایر داستان‌ها بود. «هولگر مَدسِن»[78] ابتدا تخصّصی در زمینهٔ داستان‌های عجیب ماجراجویانه و عشقی به‌دست آورد (مانند: **عشق رقاصهٔ معبد**)، سپس به‌تصویر کردن پدیده‌های غیرطبیعی و رؤیاهای ناشی ازمواد مخدرپرداخت. «مدسن» پس‌از۱۹۱٦، با ساختن Pax Aeterna و **اسحله‌ها به زمین**، به خستگی‌های ناشی از جنگ اروپاییان اشاره کرد.

نمونهٔ یک کارگردان را که به‌خدمت یک هنرپیشه درمی‌آید، می‌توان در نخستین دوران سینمای دانمارک بازیافت: «اوربان گد»[79]، «استانیلسن»[80] را «کشف» کرد و اورا برای نخستین بار درفیلمش یاری داد. سپس با او ازدواج کرد و برای مدتی طولانی به «مدیرجاذبه» های اوتبدیل شد. «گد» برای «نیلسن» همان نقشی را داشت که «یوزف فن اشترنبرگ»[81] برای «مارلنه دیتریش» و «موریتس استیلر» وسپس «کَلارنس براون» برای «گیرتا گاربو».

مدت‌ها پیش از آن که هولیوود سیستم «تیپ‌سازی» را کشف کند، «اوربان گد» همین کاررا درعمل انجام می‌داد. بدین شکل که «نیلسن» را هربار ازنو درنقش مشابهی ظاهرمی‌کرد وپس از موفقیتِ نخستین فیلمش، دیگرفیلم‌ها را نیز از روی همان نمونه می‌ساخت. «نیلسن» در فیلم **پرتگاه‌ها** — ۱۹۱۱ — نقش دختری عادی‌را بازی می‌کند که دریک سیرک ظاهر می‌شود و سرنوشتی شوم پیدا می‌کند.

«نیلسن» مجبوربود کماکان نقش‌آفرین همهٔ آن جاذبه‌هایی باشد که ممنوع بود و ازمحرمات به‌شمار می‌رفت. او درنقش یک زن کولی درفیلم **خون داغ** بازی کرد و بازیگرنخست فیلم‌های **دختر بدون سرزمین پدری**، **رقاصهٔ اسپانیایی**، **عشق اسپانیایی** و **دختر کارگر** بود.

«نیلسن» نخستین هنرپیشهٔ زنی بود که دِر چشم تماشاگران، از فیلم‌هایش فراتر رفت و به‌صورت «اسطوره» ای درآمد که تنها درنقش‌های خود، آن هم برای لحظه‌ای به‌صورت یک «ستاره» مادیّت می‌یابد.

تماشاگران در فیلم‌های او قادر به‌تمیز میان نقش و نقش‌آفرین بودند و همین خود، «ستاره‌پرستی» را توجیه می‌کرد. از این‌پس بود که سینمای دانمارک نخستین گروه ستارگان خود را به‌سینمای اروپای مرکزی هدیه کرد.

76: August Blom.
77: Schndler Sörenson.
78: Holger Madsen.
79: Urban Gad.
80: Asta Nielsen.
81: Josef Von Sternberg.

«والدمار پسی لاندر»[۸۲]، قهرمان رمانتیکی که در فیلم ازدواج انقلابی— ۱۹۱٤— به‌مرگی شایستهٔ ایثارگران می‌میرد، نخستین «ستاره» ای بود که همچون «جیمز دین» در سال های بعد، حتی در مرگ نیز از «اسطوره»ی خود فراتر رفت. او در اوج شهرتش، به‌سال ۱۹۱٦ دست به‌خودکشی زد.

پس از افول اقتصادی سینمای دانمارک در سال ۱۹۱۷، اغلب نویسندگان، کارگردانان و بازیگران استودیوهای کپنهاگ به‌سرعت به‌وضعی که پیش آمده بود خوگرفتند، یا از کشور خارج شدند و به‌سوئد و آلمان رفتند؛ یا دوباره به‌سوی تآتر— که اغلب از همان‌جا به‌سینما روآورده بودند— بازگشتند. سینمایِ دانمارک به‌سطح ناچیزی تنزل کرد. تا جایی که بعدها به‌ندرت توانست خودی نشان دهد.

82: Valdmar Psilander.

تولد سینمای امریکا

در شانزدهم آوریل ۱۸۹۶ برای نخستین بار در قارهٔ امریکا، فیلمی به‌طور رسمی در شهر نیویورک نمایش داده شد. دستگاه نمایش دهندهٔ فیلم متعلق به «تامس. ا. ادیسون»[۱] بود که مؤسسه‌اش فیلم‌های نمایش داده شده را نیز تهیه کرده بود.

مدت زمان کوتاهی پس از این نمایش بود که بسیاری از تآترهای واریته، برنامه‌های پانزده تا سی دقیقه‌ای نمایش فیلم را جزءِ برنامه‌های اصلی خود قرار دادند و به هنگام اعتصاب هنرپیشگان در سال ۱۹۰۰، بسیاری از این تآترها فقط به نمایش فیلم پرداختند.

«پنی آرکادها»[۲] — یعنی کافه رستوران‌های خیابان‌های فرعی و پیرامون شهرها — نیز که تا آن زمان فیلم‌ها را تنها در شهرفرنگ‌ها نمایش می‌دادند، از تآترها پیروی کردند. بسیاری از آن‌ها از سال ۱۹۰۲ به‌بعد، محل کار خود را تنها به‌نمایش فیلم اختصاص دادند. نمایش فیلم در روستاها به‌طور کلی توسط نمایش دهندگان دوره گرد صورت می‌گرفت. یکی از صاحبان تآتر در سال ۱۹۰۵ برای نخستین بار در «پیتسبورگ»، سالن تآترش را به وسایل استراحت و آسایش مجهز کرد، که تا آن زمان فقط مختص تآترهای «درست و حسابی» بود. او با ساختن این «قصر نیکلی»، تیپ نمونه‌ای برای هزاران تالار نمایش فیلم عرضه کرد و تماشاگرانی ثابت را به سوی فیلم جلب کرد.

فیلم‌های سینمایی در ابتدا فقط توسط مؤسسه‌هایی تهیه می‌شدند که خود صاحب امتیاز انحصاری دستگاه‌های نمایش دهندهٔ فیلم بودند. مانند: موسسه‌های «ادیسون»، «بایاگراف»[۳] و «ویتاگراف».

همین که از سال ۱۹۰۲، به سرعت تقاضا برای فیلم‌های تازه رو به افزایش نهاد، موسسه‌های جدید دیگری موفق شدند که سد انحصاری این سه شرکت قدیمی را درهم بشکنند؛ «لوبین»[۴]، «سلیگ»[۵]، «کالم»[۶] و «اِسانی»[۷] ازمیان آن‌ها جزءِ موفق‌ترین‌ها بودند.

نیویورک نیز دیگر تنها به صورت مرکز تولید فیلم باقی نماند. در شیکاگو، فیلادلفیا، فلوریدا و

1: Thomas A. Edison.

۲: *Penny Arcades* رستوران‌های ارزان‌قیمتی که در گذرگاه‌های سرپوشیده واقع شده‌اند.

3: Biograph. 4: Lubin. 5: Selig.
6: Kalm. 7: Essanay.

کالیفرنیا نیز استودیوهای فیلم سازی پدید آمدند.

تجارت فیلم به‌عنوان سومین بخش اقتصاد سینمایی، پس از رونق حرفهٔ سینماداری، میان تولید فیلم و تآتر ظاهر شد. در سال ۱۹۰۳ بود که برادران «هاری جی و هربرت مایلز»[۸] نخستین مؤسسهٔ مستقل پخش فیلم را پی ریختند. آن‌ها تا سال ۱۹۰۷ بیش از صد رقیب پیدا کردند. رونق حرفهٔ سینماداری به زودی باعث رقابت بی امان در حرفهٔ پخش فیلم شد. این رقابت که منجر به تنزل بهای هر فیلم شده بود، سردمداران، تهیه کنندگان و واردکنندگان یک مؤسسهٔ پخش کننده را وادار کرد تا در نخستین «تراست فیلم» یعنی در «شرکت انحصاری فیلم های متحرک» گرد هم آیند.

آن‌ها به کمک انحصاری کردن امتیاز دستگاه های فیلم برداری و نمایش فیلم و هم چنین در نتیجهٔ قراردادی که با «ایستمن کداک»[۹] — یعنی تنها تولید کنندهٔ فیلم خام منعقد ساختند — امیدوار بودند، که بازار این تجارت را به طور کامل در دست بگیرند. آن‌ها برای آن که تولید فیلم را سودآور سازند، محصولات خود را محدود به تولید فیلم های ده و پانزده دقیقه ای کردند.

تهیه کنندگان مستقل، پخش کنندگان و صاحبان تآتر با استفاده از تجارب مؤسسه های اروپایی که سرمشق های خوبی بودند، شروع به تهیهٔ فیلم های درازمدت کردند، تا بدین وسیله محبوبیت و موفقیت «تراست» را متزلزل سازند. به‌علاوه، این گروه مستقل، به مسألهٔ علاقهٔ تماشاگران به هنرپیشگان نیز توجه کرد. در حالی که نام انحصاری تراست مخفی می‌ماند، تا بتوانند دستمزدها را پایین بیاورند؛ این گروه مستقل، نام بازیگران را اعلام و دربارهٔ آن‌ها تبلیغ می‌کرد و همین خود سبب افزایش محبوبیت فیلم های آن‌ها می‌شد و هنرپیشگان مؤسسه های قدیمی را نیز به سوی خود می‌کشاند.

با وارد کردن فیلم های درازمدت و سیستم «ستاره سازی»، در سال ۱۹۱۲، قدرت تراست به‌طور کامل درهم شکسته شد. در سال ۱۹۱۷، یعنی هنگامی که این تراست با حکم دادگاه، برمبنای قانون ضد تراست «شرمن» منحل شد، دیگر خود به خود از نظر اقتصادی نقشی بازی نمی‌کرد.

کارفرمایان جدیدی چون «ویلیام فاکس»[۱۰]، «جرج زوکور»[۱۱]، «مارکوس لو»[۱۲]، «کارل لیمل»[۱۳]، «ساموئل گولدوین»[۱۴] و «جسی لسکی»[۱۵] به صورت افرادی مسلط و حاکم بر تولیدات سینمایی خودنمایی کردند و نفوذ خود را بر مؤسسه های پخش کننده و هم چنین تآترها گسترش دادند.

به کمک آنان بود، که هولیوود به صورت مهم ترین و پس از چندی تنها مرکز تولید فیلم در ایالات متحده درآمد. گرایش به ساختن فیلم های درازمدت باعث گرانی فوق العادهٔ ساخته های سینمایی شد. قیمت سناریوها، دکورها و هنرپیشگان و هم چنین مخارج فیلم خام به یک نسبت افزایش یافت. به این ترتیب مجبور شدند که نرخ کرایهٔ فیلم ها و ورودیه ها را نیز افزایش دهند.

سینماهای بزرگ تر و باشکوه تری در مراکز شهرها ساخته شدند. این سینماها در سال های

8: Hary J. Herbert Miles. 9: Eastman Kodak. 10: William Fox.
11: George Zukor. 12: Marcus Loew. 13: Carl Laemmel.
14: Samuel Goldwyn. 15: Jesse Lasky.

جنگ جهانی اول موفق شدند که حتی بورژوازی نیمه متمکن را هم که تا آن زمان مخالف سینما بود، به خود جلب کنند. به این ترتیب بود که سینما، خصلت خود را به عنوان وسیلهٔ سرگرمی کارگری از دست داد.

از پورتر[16] تا گریفیث

در زمانی که فیلم سازان اروپاییِ دورهٔ آغاز سینما، در جهات مختلف، دست به تجربیاتی می زدند و سینما را از یک سو به خدمت توصیف مستند گونهٔ واقعیات درمی‌آوردند و از سوی دیگر، به کمک حیله های سینمایی، دنیایی تخیلی و غیرواقعی می‌آفریدند، کارگردانان امریکایی از همان ابتدا به راهی رفتند، که تقریباً در همهٔ آثار با ارزش هنری خود آن را مراعات کرده اند: به راه سینمای واقع گرایانه.

فیلم تخیلی — از آن گونه که «ملی یس» فرانسوی می‌ساخت — در امریکا مقلّدی نیافت. این «ادوین. اس. پورتر» و «دیوید. و. گریفیث» بودند، که پیش از همه میان سال های ۱۹۰۲ تا ۱۹۱۴، موفق به کشف امکانات اساسی داستان‌پردازی واقع گرایانه در سینما شدند و آن را گسترش دادند. حتی اگر در کشف برخی از فنون داستان‌پردازی، چند اروپایی بر آنان مقدم بوده باشند، بازهم این دو نفر بودند که برای نخستین بار این فنون را به درجه ای از کمال رساندند که سینما را تا حد یک قلمرو توصیفی و همپای ادبیات بالا می‌برد.

«ادوین. اس. پورتر»، ۱۸۷۰ — ۱۹۴۱، یک مکانیک مخترع، به طور کلی به سبب علاقه و توجهی که به اتومبیل داشت، در سال ۱۸۹۶ به «کمپانی ادیسون» مراجعه کرد. این مؤسسه او را نه به عنوان یک مکانیک، بلکه به عنوان یک فیلم بردار استخدام کرد. او تا سال ۱۹۰۲ نیز مانند بسیاری از فیلم برداران در سراسر دنیا، به فیلم برداری از وقایع سیاسی، حوادث ورزشی، واریته ها، مناظر، مسائل جنجالی و تصاویر زندگی روزمره پرداخت و تا زمانی که نوار فیلم در دستگاه می‌چرخید، یک نمای «بی تحرک» از این واقعیات را ثبت می‌کرد.

«پورتر» از سال ۱۹۰۲ به بعد، با استفاده از نمونهٔ فیلم های اروپایی — که «ادیسون» وارد کرده بود — به فکر افتاد، واقعه ای را که تصویر آن از نظر زمانی و مکانی در یک نما ناممکن است، در چند نما بگیرد و آن ها را به دنبال هم بچسباند. درچنین موقعیتی بود که او نوع نما را تغییر داد و نماهای عمومی[17] و «درشت» را به یکدیگر پیوند زد. (دو سال پس از «ج. آ. اسمیث» انگلیسی).

آغاز ماجرای بازیگری و پیوند (مونتاژ) را در سینمای امریکا، می توان در فیلم های مربوط به سال های ۱۹۰۲ و ۱۹۰۳ «پورتر» جست وجو کرد. فیلم های **زندگی یک مأمور آتش نشانی امریکایی** — ۱۹۰۲ — و **سرقت بزرگ قطار** — ۱۹۰۳ — در بطن خود نمایشگر خصوصیات ویژه ای

16: Porter. 17: Total.

بودند که سینمای امریکا را در سال های بعد زیرتأثیر خود قراردادند. «زندگی یک مأمور آتش نشانی امریکایی» نخستین فیلمی بود که تصاویر مستند را با صحنه های بازی شده با یکدیگر ترکیب می‌کرد.

«پورتر» در یک بایگانی متوجه تصاویری از خروج چند مأمور آتش نشانی شد (سوار بر اسبان یراق شده). او در پیرامون این تصاویر، صحنه های مختلفی ایجاد کرد، برای نمونه: در رؤیای یک مأمور خوابیدهٔ آتش نشانی، تصویر کودکی در یک اتاق، در حال سوختن مجسم می‌شود؛ دستی آژیر خطر را می‌کشد؛ مأموران آتش نشانی اونیفورم های خود را می‌پوشند؛ کودک که در اتاق پردود است، به روی دست مأمور آتش نشانی به خارج حمل می‌شود؛ او کودک را از نردبانی پایین می‌برد.

امکان اصولی پیوند که می‌تواند در ترکیب یک نما با نماهای دیگر مفهومی جدید به دست دهد، در این فیلم برای نخستین بار در سینمای امریکا تحقق یافت. نمایی که در آن، دستی آژیر خطر را به کار می‌اندازد، نمونهٔ زیبایی است از ایجاز هنری و اختصار در بیان دراماتیکی. تمام این صحنه در یک تصویر درشت شکل گرفته است. در «سرقت بزرگ قطار»، —فیلمی که در آن به طور کامل صحنه‌پردازی شد— «پورتر» تعداد صحنه ها را به شدت افزایش داد و آن ها را از نظر زمانی —تا آن جا که امکان داشت— کوتاه کرد و راه را برای تغییر مکرر صحنه ها هموار ساخت. داستان در محل های مختلف، هم زمان به پیش برده می‌شود و به منظور ایجاز در بیان، از تک تک رویدادها صرف نظر می‌شود.

«پورتر» بعدها هم چنان از امکانات مربوط به تغییر صحنه استفاده کرد. او در فیلم **محکوم سابق** — ۱۹۰۵ — خانهٔ یک ثروتمند و خانهٔ یک فقیر را به طرزی جدال برانگیز در برابر هم قرار می‌دهد. «پورتر» این روش را در فیلم **جنون فطری دزدی**— ۱۹۰۶— گسترش داد. آن هم بدین طریق که رویدادهایی موازی را در دو محیط متضاد به کار گرفت. «پورتر» با یک صحنه همان عملی را انجام می‌داد که با یک نما. مفهوم برش برای او تنها در جدا کردن دو رویداد از یکدیگر خلاصه نمی‌شد، بلکه نشانهٔ پیوند نیز بود. ولی او به این مسأله نیز نمی اندیشید که صحنه را در چند نما خلاصه کند. این همان کاری بود که پیش تر «ج. آ. اسمیث» در انگلستان انجام داده بود. هر صحنه نزد «پورتر» به شکلی آراسته شده است که می‌تواند در یک نما بگنجد. اصالت اختراع او از بسیاری جهات به طرزی غلوآمیز ارزش یابی شده است. با این حال نباید از حق گذشت که او توانست سینمای امریکا را به راهی رهنمون شود که تنها در همان راه خود را بازمی‌یافت.

سرقت بزرگ قطار نخستین فیلمی بود که فقط در امریکا می‌توانست اجرا شود و در آن جا پدید آید. با همین فیلم و یک سری فیلم های مشابه، نظیر **سرقت کوچک قطار**، **دزدی بزرگ بانک** و **دستگیری دزدان بانک «یِگ»** بود، که «پورتر» سبکی را پدیدآورد که سینمای امریکا از طریق آن توانست اصیل ترین آثار خود را عرضه کند: وسترن را. وسایل کار و دکور وسترن شامل تپانچه، بیابان، لوکوموتیو، سالن رقص و... همگی در فیلم «سرقت بزرگ قطار» به کار گرفته شده بود.

«پورتر» مدت هفده سال در صنعت سینمایی که در حال نضج گرفتن بود کار کرد، اما فقط چهار سال (از ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۶) بود که او به عنوان یک مبتکر موثر افتاد. شاگردش «گریفیث» از

۱۹۰۸ به بعد، نیروی ابتکار بیشتری از او نشان داد.

«دیوید. وارک. گریفیث»، ۱۸۷۵ — ۱۹۴۸، در خانواده ای فقیر در ایالات جنوبی به دنیا آمد. پدرش سرهنگ ارتش فدرال بود. توجه «گریفیث» در دوران جوانی بیشتر متوجه ادبیات بود. «گریفیث» که اشعار رمانتیک می سرود و درامی نوشت که در دو تآتر ولایتی به روی صحنه آمد. نوشته های خودرا برای «کمپانی ادیسون» می‌فرستاد، در سال ۱۹۰۷ نیز در همان کمپانی به‌عنوان هنر پیشه استخدام شد. پس از زمانی کوتاه، مؤسسهٔ «بایا گراف» اورا به‌عنوان هنر پیشه و نویسنده استخدام کرد. در همان سال (۱۹۰۸) «گریفیث» نخستین قرارداد کارگردانی خودرا برای ساختن فیلم ماجراهای دالی منعقد کرد. او تا سال ۱۹۱۴ برای کمپانی «بایا گراف» بیش از چهارصد فیلم ساخت، که تا سال ۱۹۱۳ به‌فیلم های پانزده دقیقه ای (تک پرده ای) منحصر می‌شدند. «گریفیث» دورهٔ شش سالهٔ خدمتش را در «بایا گراف»، سال های کارآموزی و تجربه‌اندوزی نامیده است و در همین سال هاست که «زبان» او به‌چنان انعطافی دست یافت، که تا امروز هرگز هیچ کارگردانی به آن نرسیده است.

کارگردانان پیش از «گریفیث» هرگونه نوآوری را به‌خاطر تأثیر غافل گیر کننده‌اش به کار می‌بستند و آن را از ابتدا به همان شکل باقی می‌گذاشتند. برای مثال می‌توان از به کارگیری «تصویر درشت» در سری فیلم های «واکنش های چهره» اثر «اسمیث»، یا «پیوند درونی» در فیلم «جرعهٔ بزرگ» اثر «ویلیامسن» یاد کرد، درحالی که «گریفیث»، هرگونه نوآوری را به‌خاطر ضرورت بیانی به‌کار می‌گرفت. «گریفیث» در دورهٔ «بایا گراف»، آثار بت‌های ادبی خود: «شکسپیر»، «دیکنز»، «استیونسون»، «پو»، «جک لندن»، «او. هنری»، «کوپر»، «فرانک نوریس»، «تولستوی» و «موپاسان» را به‌صورت فیلم درآورد. علاقه و توجه به‌ادبیات او را تا بدان‌جا کشاند که فن داستان‌پردازی ادبی را درمورد فیلم سازی به کاربست. وابستگی «گریفیث» به «دیکنز» به‌ثبوت رسیده و مورد بررسی قرار گرفته است. او حتی تا سال ۱۹۱۵ نیز کارفیلم سازی را تنها به‌چشم شغلی می‌نگریست که می‌تواند مخارج زندگیش را تأمین کند و دست او را در فعالیت هایش بازکند.

هنگامی که کارفرمایان او، تغییر صحنه های قراردادی را در فیلم «اینا ک آردن»[18] وی سرزنش کردند، بگومگوی زیر میان آنان رخ داد:

«گریفیث»: خوب، مگر «دیکنز» این طور نمی‌نویسد؟

تهیه کننده: چرا، ولی او «دیکنز» است، چیزی که می‌نویسد رمان ادبی است؛ این به کلی مسألهٔ دیگری است.

«گریفیث»: نه‌چندان. آنچه من ساخته‌ام، تصویرهای داستانی است. آنقدرها هم با آن تفاوت ندارد.

«اس. ام. آیزنشتاین» دربارهٔ روابط «دیکنز» و «گریفیث» مقاله ای نوشته است:

18: Enoch Arden.

«... نخستین شکوفایی زیبایی شناسی در سینمای امریکا — که با نام «دیوید. وارک گریفیث» پیوند خورده است — از «دیکنز» و رمان ویکتوریایی او سرچشمه می‌گیرد...».

نخستین فیلم های «گریفیث» تفاوت چندانی با آثار «پورتر» ندارند. «گریفیث» نیز ابتدا همان قدر در مورد همانندی صحنه و نما اصرار می‌ورزید که در مورد نمای عمومی. او پس از ساختن ده ها فیلم تازه، آن هم با تردید دست به کار استفاده از عواملی شد که انگلیسی ها در سال های پایان قرن نوزده به کار بسته بودند. در فیلم **به خاطر عشق به طلا** — ۱۹۰۸ — براساس داستانی از «جک لندن»، «گریفیث» کوشید شک و تردیدی را نشان دهد که یکی از شخصیت های فیلمش در برابر دیگری از خود نشان می‌داد. او از این که بربیان هنر پیشه چنان تأکیدی کند که حتی در یک نمای عمومی نیز قابل درک باشد، ابا داشت و به این علت دوربین فیلم برداری را برای لحظه ای به سوی هنر پیشه پیش می‌برد. با این شیوه بود که «گریفیث» نمای نزدیک، تغییرنمای عمومی و نمای نزدیک را در محدودهٔ یک صحنه — در یک سری از فیلم هایش — به کار گرفت، پیش از آن که جرأت به کارگیری تصویر درشت را داشته باشد.

در فیلم **پس از بسیاری سال ها** — ۱۹۰۸ — (براساس شعر «ایناک آردن» اثر «آلفرد تنیسون»[19]، «گریفیث» می‌خواست ماتم و اندوه زنی را در فراغ همسرش نشان دهد. او دوربین را کاملاً به چهرهٔ زن بازیگر نزدیک کرد به طوری که حالت چهره اش حرکتی را حکایت می‌کرد. «گریفیث» این نمای درشت را به نمایی عمومی ازدشتی دورافتاده — که مردی در آن گم شده است — پیوند زد: محتوای فکر زن — که به طور عادی در یک «تاول» روی سرش می‌بایستی به نمایش درمی‌آمد — در نمایی مجزا و در ادامهٔ یک صحنه پیوند می‌خورد. معنی این مطلب آن است که «گریفیث» دیگر بیش ازاین به صحنه به عنوان یک صحنهٔ نمایش فکر نمی‌کرد، بلکه به سکانس **می اندیشید** که ارتباط و به هم پیوستگی اش، نه تنها وحدت مکانی و زمانی ایجاد می‌کرد، بلکه بیان کنندهٔ تداوم فکری نیز بود. «گریفیث» نه تنها انواع نماها را تغییر می‌داد و هربار بیشتر و بیشتر و آگاهانه تر آن ها را به کار می‌گرفت؛ بلکه قطع و طول آن ها را نیز عوض می‌کرد، تا در نتیجهٔ تعویض سریع تصویر، ارزش دراماتیکی «نجات در آخرین لحظه» را افزایش دهد. «گریفیث» برخلاف بسیاری از کارگردانان بعدی، خود را مقید به پیروی از قطع و اندازه های تعیین شدهٔ فیلم ازسوی «ادیسون» نکرد، بلکه آن را نیز به کمک «نقاب»[20] تغییر داد: پهن (قبل از ایجاد پرده های عریض، که بعدها به وجود آمد)، یا گرد (درمورد برخی ازنماهای درشت).

تقطیع تصویری گِرد که بزرگ تر یا کوچک تر می‌شود، نخستین شکل ظهور یا محو تدریجی تصویر است که توسط «گریفیث» به کار گرفته شد. «گریفیث» در سال ۱۹۱۳، به هنگام جدا شدنش از «بایاگراف» در روزنامه ها به ابداعات خود افتخار کرد. علاوه بر «نمای درشت»، «نمای عمومی مناظر»، «بازگشت به گذشته»، «تعلیق فزاینده»، «محو تدریجی تصویر» و هم چنین

19: Alfred Tennyson. 20: Cash.

«دقت در طرز بیان» ـــ که نمایش فیلم را به سطحی والا ارتقا داده و آن را به عنوان «هنر نخستین» تأیید کرده است ـــ نیز از ابداعات او به شمار می‌آیند.

«گریفیث» کوشید تا بازی‌های اغراق آمیز هنر پیشگانی را که از تآتر به سینما روی آورده بودند، یا هنر پیشگانی را که با تآتر آشنایی داشتند، به کمک بازی‌های طبیعی‌تر و ظریف‌تری جبران کند و برای اجرای این منظور از هنر پیشگانی غیرحرفه‌ای استفاده کرد. «گریفیث» بازیگران تآتر را برای بازی‌های محتاطانه‌تر در برابر دوربین پرورش می‌داد. انعطافی که «گریفیث» به قلمرو سینما بخشید، اورا وادار کرد که پا را از شکل‌های کوتاه «داستان کوتاه»، «شعر دراماتیک» و «درام‌های کوچک» فراتر بگذارد.

فیلم‌های «گریفیث» تا سال ۱۹۱۲ طولانی‌تر از فیلم‌های ۱۹۰۳ «پورتر» نبودند. «اینا ک آردن» ـــ ۱۹۱۲ ـــ دومین برداشت از تعبیر شعر «تنیسون»، نخستین «دوپرده‌ای» او بود و در همان سال فیلم‌هایی ساخت که سه یا چهار حلقه‌ای بودند. نخستین «چهارپرده‌ای» امریکایی، فیلم **یهودیت بتولیه** (۱۹۱۳) است، که در عین حال آخرین فیلم «گریفیث» نیز به شمار می‌رود. این فیلم ـــ که برای مؤسسهٔ «بایاگراف» ساخته شده بود ـــ فیلمی است عظیم، بر پایهٔ داستان‌های انجیل. «گریفیث» طی شش سال توانست سینما را از یک وسیلهٔ فنی تکرار طبیعت، به طور کامل به حوزه‌ای مستقل در زمینهٔ داستان‌پردازی توسعه دهد.

آثار اصلی دیوید. و. گریفیث

همهٔ آنچه را که «گریفیث» در زمینهٔ فنون داستان‌پردازی ـــ طی شش سال در مؤسسهٔ «بایاگراف» ـــ گسترش و تکامل بخشیده بود، در دو فیلمی که به هنگام جنگ جهانی اول ساخت، به کار گرفت: **تولد یک ملّت** ـــ ۱۹۱۵ ـــ و «تعصّب» ـــ ۱۹۱۶. مضمون فیلم سه ساعتهٔ «تولد یک ملّت»، ـــ آن گونه که از یکی از عناوین میان‌پرده‌ها استنباط می‌شود ـــ «آن مبارزهٔ مرگ و زندگی است که جنوب باید در برابرش پایدار بماند، تا ملّتی بتواند متولد شود». مضمون عظیم تاریخی این فیلم به دو بخش تقسیم می‌شود؛ دو سکانس کوچک، یک مقدمه (پرولوگ) و یک مؤخره (اپیلوگ) آن را تشکیل می‌دهند. مقدمهٔ فیلم شرح انتقال سیاه‌پوستان افریقایی به امریکا است، به صورت برده و پیدایش طرفداران براندازی نظام برده‌داری در ایالات شمالی و جنبش‌های ضد برده‌داری. نخستین بخش فیلم به نمایش جنگ‌های داخلی ـــ از آغاز آن در سال ۱۸۶۱ تا تسلیم ژنرال «لی»[۲۱] در «آپوماتکس»[۲۲] و سپس قتل «پرزیدنت لینکلن» در سال ۱۸۶۵ ـــ می‌پردازد. دومین بخش، دورهٔ «بازسازی» است، دورهٔ تحقیر «سفیدپوستان جنوبی» از سوی بردگان آزاد شده و حامیان سفیدپوست آنان. دورهٔ گروه‌های حرفه‌ای و سازماندهی «کوکلاکس کلن»[۲۳] به عنوان تشکیلات خودیاری سفیدپوستان.

21: Lee. 22: Appomattox. 23: Ku-Klux-Klan.

مؤخره به ما می‌گوید: «استقرار جنوبی ها در مکان استحقاقی خود، در حکم تولد ملّتی جدید» تلقی می‌شود. در برابر چنین زمینه‌ای و آمیخته با آن، سرنوشت دو خانواده تکوین می‌یابد: خانوادهٔ «استون‌من»[۲۴] از پنسیلوانیا در شمال و خانوادهٔ «کامرون» در کارولینای جنوبی واقع در جنوب ایالات متحدهٔ امریکا. دوستی دوران مدرسه و روابط عاشقانه‌ای که میان آن‌ها در حال شکل گرفتن است، دو انسان جوان را — که جنگ از یکدیگر جدایشان کرده — به‌یک دیگر پیوند داده است.

بسیاری از فرزندان هر دو خانواده در جنگ کشته می‌شوند. «کامرون» — یکی از سرهنگان نیروهای فدرال — باردیگر دوست دوران جوانی اش را در خانوادهٔ «استون‌من» به‌عنوان افسر نیروهای متحد، در زندان ملاقات می‌کند. او پس از جنگ، بایکی از دختران «استون‌من» — که برادرش نیز خود از علاقه‌مندان خواهر «کامرون» است — نامزد می‌شود. «استون‌منِ» پیر، یکی از طرفداران سیاست انتقام‌جویی از سفیدپوستان ایالات جنوبی در کنگره به‌شمار می‌رود. بین عشاق، نفاق و جدایی می‌افتد. «کامرون» جوان یکی از رهبران «کوکلاکس کلن» می‌شود. سرانجام پس از آن که شمالی ها از حمله‌های سیاهان آزاد شده آزار می‌بینند، «استون‌من» ها نیز متوجه سیاست جسورانهٔ خود در زمینهٔ برابری نژادها می‌شوند و ازدواجی مضاعف، شمال و جنوب را به‌شکلی سمبولیک به‌یکدیگر پیوند می‌زند. بی درنگ پس از نخستین نمایش فیلمِ «تولد یک ملت»، آن را یک فیلم نژادپرستانه ارزیابی کردند.

این فیلم، سیاه‌پوستان را موجودهایی برده به‌دنیا آمده، توصیف و هرگونه استعدادی را در آن‌ها انکار می‌کند و حقوقی به‌عنوان یک شهروند برایشان قایل نیست. آزادی فقط باعث رهایی غریزهٔ حیوانی در آن‌ها می‌شود. یک سیاه‌پوست عیاش، دختری از خانوادهٔ «استون‌من» را تعقیب می‌کند، به‌طوری که دختر سرانجام از صخره سقوط می‌کند. پیش داوری «گریفیث» — که والدینش در او القا کرده بودند — از تجارب تلخ سفیدپوستان جنوب در دورهٔ «بازسازی» سرچشمه می‌گرفت.

«گریفیث» در این فیلم توجهی به‌طرح یک مسالهٔ مجادله‌آمیز باب روز نداشت؛ اما در دورانی که الزاماً دیدگاه‌هایش ازسال ۱۸۶۵ جلوتر بود، ناچار می‌بایستی این فیلم را یک مسالهٔ مجادله‌آمیز باب روز دانست.

«گریفیث» داستان فیلمش را از دو رمان «تامس دیکسن»[۲۵] گرفته بود که ارزش ادبی آن‌ها مورد تردید است؛ ولی منبع مهم‌ترِ الهامِ «گریفیث»، خاطرات پدرش در جنگ‌های داخلی بوده است.

اگر الگوهای ادبی برای «گریفیث» بااهمیت بوده‌اند، به‌هرحال کتاب‌های عالی جناب «دیکسن» کم‌تر از **جنگ و صلح** «تولستوی» بر او تأثیر داشته است؛ کتابی که شخصیت‌هایش خاطرهٔ قهرمانان «گریفیث» را به‌یاد می‌آورد و سکانس نبرد فیلم، فصل **برودینو** کتاب «تولستوی» را به‌ذهن متبادر می‌سازد.

24: Stoneman. 25: Thomas Dixon.

«گریفیث» در «تولد یک ملّت» کوشید تصویر ظهور دورانی را مجسم کند که در خاطرهٔ بسیاری از هم عصرانِ کهن سالِ او هنوز زنده بود.

به گفتهٔ «جیمز ایجی»[۲۶]: «گریفیث موفق شد به تصویر رؤیایی و مشترک جنگ داخلی، به گونه ای کامل تحقق بخشد و آن را برپرده ترسیم کند. آن گونه که سربازان سالخورده، پنجاه سال پیش را به خاطر آورند؛ یا کودکان، پنجاه سال بعد آن را پیش خود مجسم سازند».

در صحنه های عادی قسمت نخست فیلم، زندگی با محبت و صفای دوران های گذشتهٔ پیش از جنگ های داخلی تصویر شده است. ساختار این صحنه ها — تقریباً فقط نماهای عمومی با برش های معدود— با ساختار صحنه های جنگی که پیش می‌آید، به‌طور کامل تفاوت دارد. سکانسی که نبرد پترزبورگ را توصیف می‌کند، نخستین قسمت طولانی فیلم است که به‌طور کامل به کمک مونتاژ شکل گرفته است. راهروهای وسیع و حجیم در نماهای متعدد و در نوع و طولِ زمانی متفاوت در یکدیگر ادغام شده اند و رویداد و ضرب آهنگ آن در پیوند شکل گرفته است.

«گریفیث» در تصاویر برش از نماهای عمومی، نماهای نزدیک، درشت و حتی نماهایی از جزییات بهره می‌گرفت. او به این وسیله نه تنها می‌توانست احساس همزمان بودن رویدادها را القا کند، بلکه تضادی را نیز که در خاطره ها و تجربه های دوران جنگ وجود داشت، برملا می‌کرد. مثلاً به دنبال نماهای عمومی و جالبی از خطوط حملهٔ دشمن، نماهای نزدیکی را ارائه می دهد که جنگجویان دارند با سرنیزه یکدیگر را پاره می‌کنند. در هریک از نماها، پژواک روایت هایی را می توان شنید که سربازان کهن سال جنگ های داخلی — که چندنفرشان به‌عنوان بازیگر گنگ به «گریفیث» کمک کرده اند— به نسل های دیگر گزارش می‌کنند.

«گریفیث» هم چنین «پیوند درونی» — یعنی تغییرنمای بی برش، به کمک گسترش میدان دید، یا حرکتِ افقی دوربین — را نیز به کار بست، تا حوادث و رویدادهای جنگ را به‌تصویر درآورد. این تصویر در یک نمای نزدیک، در یک «نقاب» مدور آغاز می‌شود: خانم «کامرون» از برابر نیروهای در حال پیشروی گریخته و برروی تپه ای فرزندانش را به‌دور خود جمع کرده است. لبهٔ تصویر کاملاً ظاهر می‌شود و دوربین به‌آرامی به‌سمت راست می‌چرخد و به‌نمایی عمومی خاتمه می‌یابد. در دره، مکانی را که خانواده ترک کرده و هم اکنون به‌وسیلهٔ نیروهای در حال پیشروی متحدین در دست سوختن و غارت است، می توان بازشناخت.

«گریفیث» در قسمت دوم — و بیش از همه در صحنه های عشقی — موفق به خلق تصاویری شد که تأثیری چون خاطرات منجمد شده از خود برجای می‌گذارند. آنچه بعدها با کارگردانی او، به‌ناچار به‌صورت چیزی بی ارزش درآمد — یعنی ستایش رؤیاهای ویکتوریایی دربارهٔ نجابت زنان و عشق پاک — در این جا هنوز برخوردار از جاذبه ای خاص است.

نمادهایی که «گریفیث»، به کمک آن ها تضادهایی اروتیک پیرامون بازیگرانش ایجاد

26: Games Agee.









دیوید. و . گریفیت
تولد یك ملت
۱۹۱۵







مك سنت
كمدی اسلپ ستيك
۱۹۱۳











می‌کرد، بی آن که بر «جاذبهٔ جنسی» آن ها تأکید کرده باشد، بعدها به کرات به تقلید گرفته شد. مثلاً نماد پرنده‌ای که به دست عاشق و معشوقی نوازش می‌شود و گویی از زبانی رؤیایی سرچشمه می‌گیرد، یا پایه‌های تخت‌خوابی که «لیلین گیش»[۲۷] دریک بروز ناگهانی هیجان‌ها در آغوش می‌گیرد؛ نوزده سال بعد، به همان شکل، توسط «گرتا گاربو»[۲۸] در صحنهٔ مشهوری از فیلم **ملکه کریستانا** — ۱۹۳۳ — تصویر شد.

موفقیت غیرمنتظرهٔ «تولد یک ملّت» سبب شد که «گریفیث» بتواند برنامهٔ جسورانه‌تری را به مرحلهٔ عمل بگذارد: فیلم عظیم «تعصب» را.

«گریفیث» که در فیلم «تولد یک ملّت» به طرزی ساده و ابتدایی، برداشتی از خاطره به دست داده بود، بی آن که بر مشکلات ایدئولوژیکی آن آگاهی داشته باشد، اینک برآن شد که حتی بیشتر، به خاطر آن که بتواند در برابر اعتراض های مربوط به پیش داوری های نژادی از خود دفاع کند، تفسیری «فلسفی» از تاریخ بشر عرضه کند. درچهار داستان مربوط به اعصار مختلف که از نظر مضمون با هم مشابه بودند، می‌بایستی «مبارزهٔ ابدی میان خیر و شر» ترسیم شود.

«گریفیث» فیلم نیمه بلندی دربارهٔ اختلاف های میان سرمایه داران و کارگران ساخته بود که تصمیم گرفت سه داستان دیگر نیز به آن بیفزاید. یکی مربوط به **سقوط بابل**، دیگری دربارهٔ **مصائب مسیح** و سومی مربوط به **شب بارتلمی**[۲۹]. هریک ازچهار داستان نام برده شده شکلی در خود بسته دارد و می تواند فیلمی مستقل باشد. دو داستان بلندتر آن، **مادر و قانون** و «سقوط بابل» پس ازشکست تجاری کل فیلم، عملاً به صورت مجزا نمایش داده شدند.

«اپیزود» جدید ادامه دهندهٔ سنت انتقاد اجتماعی ملودرام‌های «پورتر» و آثار نخستین «گریفیث» به شمار می‌رود. درفیلم **نجات در آخرین لحظه**، ثروت و فقر و نخوت و نیاز در مونتاژی موازی و مجادله آمیز در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند تا این که این فیلم با یک «پایان خوش» خاتمه می یابد.

زنده بودن محیط و شخصیت ها در برابر توانایی های فنی درسکانس پایانی، بیشتر باعث تمایز این «اپیزود» می‌شود. صحنه‌ای که در آن کارگران اعتصابی مورد حمله و هجوم نگهبانان کارخانه قرارمی‌گیرند (این صحنه برمبنای رخدادی حقیقی به وجود آمد)، خاطرهٔ تعویض و تغییر دقیق نماهای درشت و عمومی را در صحنهٔ نبرد فیلم «تولد یک ملّت» به یاد می‌آورد؛ فیلم **اعتصاب** «آیزنشتاین» و **مادر** «پودوفکین» به روشنی نمایشگر این تأثیر پذیری هستند. «اپیزود» های تاریخی دیگری نیز وجود دارند که از نظر هنری اهمیت کم‌تری دارند. در این فیلم ها همهٔ ویژگی های آثار مکتب پرمقاومت فیلم های تاریخی — که هدف آن‌ها نمایش دقیق جزییات بود — وجود داشت، بی آن که به ماهیت روند تاریخی توجهی شده باشد. «بازسازی» پرخرج و خیال انگیز بابل و کپیه کردن دقیق صحنهٔ

27: Lillian Gish. 28: Greta Garbo.

۲۹: شب بارتلمی: شب بیست و چهارم جولای ۱۵۷۲ میلادی،که به دستور مادر ملکهٔ فرانسه «کاترین دومدیچی» دوهزار پروتستان، درپاریس به‌قتل رسیدند.

رستگاری مسیح با «دستان گرونه والد»[۳۰] یش باعث می‌شوند که طرز تفکری که در هر بحران تاریخی تنها «جدال بین خیر و شر» را در نظر دارد، مورد تردید قرار گیرد. همین نقصان در پیوند دادن هر چهار داستان به یکدیگر به چشم می‌خورد.

«گریفیث» توضیح می‌داد که «داستان ها مانند چهار جریان آب — که کسی از بالای قلّهٔ کوهی آن ها را تماشا کند— آغاز می‌شوند. ابتدا چهار جریان آب است که آرام و با تأنی در بستر خود پیش می‌روند. در حالی که جریان دارند، به یکدیگر نزدیک می‌شوند، برسرعتشان افزوده می‌شود و به شکل واحدی درمی‌آیند که در پایان آخرین قسمت، جریان نیرومندی از آن ها به وجود می‌آید که سرشار از حساسیتی طغیان گر است». زمان و مکان به شکلی عملی و به تناسب هر چهار شکل داستانی مستقل، با سرعتی شدیدتر ضرب خود را عوض می‌کنند. ارتباط زمانی و مکانی و تداوم قصه ها، به سوی توازی درونی هر چهار داستان — که شخصیت هایشان تقریباً همزمان، درپایان تصویر دیده می‌شوند— به یک سو نهاده می‌شوند.

تردیدپذیر بودن همذات انگاری «سقوط بابل»، «رستگاری مسیح»، «تعقیب پروتستان های فرانسوی» و مبارزهٔ طبقاتی کاملاً آشکار است:

«چگونه می‌توان حرکت هایی کوچک و مشترک را به یکدیگر پیوند زد، با ظاهری مشترک از تعصبی متافیزیکی — که بصیرت چندانی در ادراک آن به کار نرفته است— و هم چنین با تظاهراتی که در ضمیر آدمی طغیان برمی‌انگیزند و از نظر تاریخی با یکدیگر پیوندناپذیرند، نظیر: «تعصب مذهبی»، «شب بارتلمی» و «مبارزهٔ طبقاتی اعتصابیون در یک کشور پیشرفتهٔ سرمایه داری»، و یا فصل خونین مبارزه بر سر تسلط بر آسیا و فرایندهای پیچیدهٔ مبارزات ملت یهود با استعمار داخلی درعصری که در انقیاد رم بودند» (س. ام. آیزنشتاین).

در این میان نیروی مونتاژ «گریفیث» در سکانس پایانی و در جزییات هر چهار داستان و شرایط تردیدبرانگیز آن ها، تقریباً به کلی رو به تحلیل می‌رود. درست مانند فیلم «تولد یک ملت» که در آن تصویر خاطرات دسته جمعی امریکایی ها از جنگ های داخلی شکل می‌گیرد، در این جا قسمت های مجزایی از خاطرات تاریخی غرب از طریق وصیت‌نامه‌های قدیم و جدید (**تورات و انجیل**)، کتاب های داستانی و مطالب روزنامه ای — به صورت موجی ناسنجیده از تداعی معانی های فاقد زمان و مکان— در یکدیگر ادغام می‌شوند و شکل مقاوله نامه ای رؤیایی به خود می‌گیرند. در پایان، وقتی که «کاترین دومدیچی» به دیدار مسکینان نیویورک می‌آید و در این حال عیسی مسیح برای معشوقه های سلطان «بالتازار» دعای خیر و برکت می‌خواند و دست های داریوش به جریان طغیانگر رودخانهٔ شیکاگو فرمان می‌دهد، فیلم، کیفیت متضاد تصویری رؤیایی و سوررئالیستی پیدا می‌کند.

«گریفیث» با ساختن «تولد یک ملت» و «تعصب» به پایان مرزهای خود می‌رسد. در

۳۰: «ماتیاس گرونه والد»: از نقاشان بنام قرن سیزدهم- چهاردهم آلمان که آثار مذهبی او دربارهٔ زندگی مسیح شهرت فراوان دارد.

فیلم های دیگرش (او تا سال ۱۹۳۱ بیست و هشت فیلم ساخت)، دیدگاه ساده و کودکانهٔ اخلاقی او با روشنی بیشتری تجلی می‌کند. بهترین فیلم های بعدی او سعی در احیای تصویر رؤیایی گذشته ای دارند، که در آن «خیر» و «شر» در نظام طبقه بندی دقیقی جای می‌گیرند.

در فیلم **شکوفه های شکسته**– ۱۹۱۹ – جریان و فضای داستان به طور کامل یک دیگر را توصیف می‌کنند: داستان ملودراماتیک عشقی ناممکن میان یک زن سفیدپوست و تهی دست و یک مرد اصیل چینی (بر پایهٔ داستان Limehouse Nights اثر «تامِس بورک» [۳۱]) در فضای شفق گونه و رؤیایی منطقه ای فقیرنشین خاتمه می‌گیرد. «گریفیث» در این جا بار دیگر به دکورهای ساده، بسته و محدود — که اغلب در فیلم های «تک پرده ای» شاعرانه اش از آن ها بهره می‌گرفت— رو می‌آورد. محدود بودن دکورهایش (یک خیابان و سه خانه) با یک نور پردازی متغیر و فیلم برداری روان، فضایی می‌آفرینند که فقط برای لحظه هایی کوتاه در نقش آفرینانش قابل لمس به نظر می‌آید. سینمای مجلسی آلمان و فیلم های فرانسوی سال های سی تحت تأثیر این فیلم بوده اند.

«گریفیث» هر بار از نو موفق به ایجاد صحنه های متنوع دیگری از مایه های فیلم های گذشتهٔ خود می‌شد: صحنه هایی از نوع ویکتوریایی مربوط به فیلم «تولد یک ملت» در فیلم **به سوی شرق**— ۱۹۲۰—؛ صحنه های عاشقانهٔ همان فیلم و ملودرام های اجتماعی فیلم **زندگی زیبا نیست؟** این فیلم — که داستان عاشقانهٔ تلخی از آلمان در سال های تورم اقتصادی را به تصویر کشاند— در سال ۱۹۲۵ ساخته شد.

همان سادگی های کودکانهٔ قابل رؤیتی که اورا قادر می‌ساخت تا لحظه هایی از دوران گذشته را به تصویر درآورد، خود سبب شکست او در برخورد با واقعیت تغییرپذیرفتهٔ سال های بیست شد.

همان سادگی های کودکانه بود که اورا از نظر هنری محکوم به توقف، و از نظر اقتصادی محکوم به شکست کرد. پس از آن که دومین فیلم ناطق او پس از مدت کوتاهی به ناچار از دورِ نمایش خارج شد، صنایع فیلم سازی، امکان هر نوع فعالیتی را از او گرفتند.

مک سِنِت[۳۲] و کمدی اسلپ ستیک[۳۳]

«دیوید. و. گریفیث» عوامل و روش هایی را که خود در ساختن و شکل بخشیدن به فیلم ابتکار کرده بود، در راه واقعیت گرایی و داستان های شاعرانه به کار گرفت. او سینما را به سنت ادبی قرن نوزدهم پیوند زد. «مک سِنت» برعکس، تجربیات «گریفیث» را به کار بست تا واقعیت خیالی و تداوم حکایت گونه را با صدایی بلند منفجر سازد. او سینما را به جهت عکس سنت ادبی کشاند و به صورت نخستین آفرینشگری درآمد که به طور کامل متعلق به قرن بیستم است.

31: Thomas Burke. 32: Mack Sennett. 33: Slapstick.

«مک سنِت»، که نام واقعی او «مایکل سینات»[34]، ۱۸۸۰— ۱۹۶۰، است، کانادایی ایرلندی تباری بود که پیش از آن که در سال ۱۹۰۸ در «بایاگراف» مشغول کار شود، در واریته ها به‌عنوان خواننده، رقاص و دلقک کار می‌کرد. مدت چهار سال به‌عنوان بازیگر، دستیار کارگردان و کارگردان زیرنظر «گریفیث» کار کرد. او بعدها اذعان کرد که: «گریفیث، مدرسه، درس های آموزشی و دانشگاه من بود». «مک سنِت» در سال ۱۹۱۲ به ریاست مؤسسهٔ تازه‌تأسیس تولید فیلم های تفریحی، یعنی مؤسسهٔ «کیستون»[35] برگزیده شد.

کوهن درجزیرهٔ کانی— ۱۹۱۲— نام نخستین فیلمی است که او برای این مؤسسه ساخت و با همین فیلم است که تاریخ **کمدی اسلپ ستیک** (فیلم های تفریحی امریکایی) آغازمی‌شود. تا سال ۱۹۱۳، «مک سنِت» سبک و شیوهٔ جدیدی ابداع کرده بود که موفقیت تجاری به همراه داشت. در سال ۱۹۱۵ مؤسسهٔ «کیستون» با مؤسسهٔ «گریفیث» و مؤسسهٔ «تامس. هـ. اینس»[36] — که خود «اینس» از کارگردانان و تهیه کنندگان قدیمی و موفق به شمار می‌رفت— «شرکت مثلث» را تشکیل دادند که این شرکت درسال ۱۹۱۷ درمؤسسهٔ «پارامونت» ادغام شد.

«تامس. هارپر. اینس»، ۱۸۸۰— ۱۹۲٤، که استعداد چشمگیری در مدیریت و سازماندهی ازخود بروزداده بود— ازسال ۱۹۱۰ تعداد معتنابهی فیلم دربارهٔ **غرب وحشی** و جنگ های داخلی ساخته بود که کارگردانی آن ها را پس ازچندی به تعدادی ازهمکاران خود واگذار کرد. آثار او در اروپا به‌عنوان پیام‌آور سبک جدید اثر پرجاذبهٔ صنعت فیلم به شدت مورد استقبال قرارگرفت. سال های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷، یعنی سال های «کیستون» و «شرکت مثلث»، پرثمرترین سال های دوران فعالیت «مک سنِت» به شمار می‌آیند. او ابتدا به‌عنوان بازیگر درفیلم های خود ظاهرمی‌شد و عنوان کارگردانی را هم داشت. بعدها کارهای کارگردانی را به دیگران واگذار کرد. اما تعداد بی شمار دیگری از فیلم های کوتاه — که زیرنظارت کامل «سنِت»، توسط کارگردانان دیگر، با بازیگران دیگری ساخته شدند— به‌طرز انکارناپذیری نمایشگر سبکی بودند که وی ابداع کرده بود. این سبک برآیند روش کار به‌خصوصی است. همانند «کمدیا دللارته»[37] و موسیقی جاز. در کمدی اسلپ‌ستیک نیز روش و مسیر کار پیشاپیش معین نمی‌شد، بلکه با توجه به‌یک اصل نمونه، بدیهه‌پردازی می‌شد. انتخاب موضوع برای یک فیلم اغلب برحسب تصادف صورت می گرفت، مثلاً «سنِت» اغلب به‌طور دایم با افراد آتش‌نشانی محلی رابطه برقرارمی‌کرد. همین که در لوس آنجلس، درمکانی آتش‌سوزی روی‌می‌داد، افراد گروه «سنِت» با سرعت درمحل حاضرمی‌شدند و درهمان محل ماجراهای کمیک و خطرناکی را بدیهه‌سازی می‌کردند. مسابقات اتومبیل رانی و وقایع رسمی نیز به‌عنوان یک دکور و موضوع مورد استفادهٔ آنان قرارمی‌گرفت. «سنِت» موضوع اکثرفیلم ها را — که شامل چند موضوع، یا فکر فی البدیهه بودند، شخصاً ارائه می‌داد و کارگردانی آن‌ها را به‌یکی از

34: Michael Sinnott. 35: Keystone. 36: Thomas H. Ince.

۳۷: *Commedia dell'arte*؛ نوعی بدیهه‌سازی نمایشی که با صورتک های ویژه‌ای اجرا می‌شود.

کارگردانان خود واگذار می‌کرد. وظیفهٔ بازیگران به نسبت نقش های اولیه ای که ایفا می‌کردند — پس از بحث و گفت و گوهای مفصل با «سنِت» — تعیین می‌شد. در برخی از موارد امکان تغییراتی ممکن بود، و به این ترتیب بود که قالب ظاهری «چارلی» — طی سالی که «چاپلین» با «سنِت» کار می‌کرد — شکل گرفت.

برخی از اشکال معین دراماتورژی تغییر پذیر نبودند، مثلاً صحنه های تعقیب و شکار افراد، که در پایان، همهٔ مایه های داستانی در آن ها مستحیل می‌شدند.

آخرین کلام در شکل بندی فیلم نیز با «سنِت» بود. او برای مونتاژ هر فیلم کوتاه روزها وقت صرف می‌کرد. «سنِت» سپاهی از بازیگران کمدی را به دور خود جمع کرده بود و از میان همین افراد بود که هنر پیشگان مناسب را برای هر یک از فیلم هایش برمی‌گزید. هر بازیگری را برای ارائهٔ تیپی خاص با آرایش و لباس معین تربیت می‌کرد. خنده دار بودن یک بازیگر کمیک، اغلب به سبب غلو در نمایش خصوصیات اندام او بود. ریش های خنده دار علاقه برانگیز بودند. «مک سوین»[۳۸] ریش انبوه و بسیار پهنی داشت. «فورد استرلینگ»[۳۹] ریش بزی کم پشتی، شبیه ریش ناپلئون سوم داشت. سبیل «چارلی چاپلین» ماهوت پاک کنی بود و از یک فیلم به فیلم دیگر کوچک تر می شد. نوع کمدی دقیق تری نیز از ارائهٔ کاریکاتورگونهٔ تیپ های اجتماعی و تضاد بین اندام و اعمال آن ها به وجود می‌آمد.

حرکات باشکوه «بن ترپین»[۴۰] در تضادی خنده دار با چپ چشمی وخشناک، موهای کم پشت و مواج و سیب آدم لرزان او بود. (راسکو «فتی» آربکل)[۴۱] مرد چاقی بود که هیچ کس تصوری از مهارت او در پرتاب کیک نداشت. «هانک من»[۴۲] به آرامی راه می‌رفت و به همین علت هنرنمایی های آکروباتیک و ناگهانی او بیشتر باعث اعجاب می‌شد. «لوئیز فازندا»[۴۳] ظاهری شبیه یک زن زیبای روستایی داشت، اما قادر بود به سرعت به صورت یک زن وحشی و زشت خود درآید.

«سنِت» توانست به کمک هر دو گروه خود، یعنی «گروه کیستون» — شامل افراد پلیس که دایم در حال آماده باش به سر می‌برند — و «مهرویان شناگر» — شامل زیبارویان خوش اندام در لباس شنا — ثابت کند که ظاهر شدن یک گروه نیز در فیلم، می‌تواند به اندازهٔ یک فرد خنده دار باشد.

«تک نوازان» و «همسرایان» یک وظیفه دارند: آن هم ایجاد بی نظمی است، خواه آگاهانه، خواه ناآگاهانه. مهرویان شناگر — («گلوریا سوانسون»[۴۴] از همین گروه برخاست) به خاطر دست و دل بازی در نمایش زیبایی های اندام خود (یک کشف روز)، دنیای مردان را به هم می‌ریزند. این «گروه» می‌کوشد نظم را دوباره برقرار سازد، اما در نتیجهٔ بی مبالاتی و تلاش بیش از حد، آشفتگی برمی‌انگیزد.

همهٔ شرکت کنندگان به سوی گردابی جذب می‌شوند که از نزدیک شدن به آن بی اطلاع اند.

38: Mack Swain. 39: Ford Sterling. 40: Ben Turpin.
41: Roscoe "Fatty" Arbuckle. 42: Hank Man.
43: Louise Fazenda. 44: Gloria Swanson.

نه تنها این گرداب است که با انسان آرام و صبور و درعین حال زورمند برخورد و اورا تهدید به درهم کوبیدن می‌کند، بلکه حتی اشیای بی جان نیز برضد آدمی سر به طغیان برمی‌دارند. در چنین لحظه هایی، کمدی های «کیستون» عمیق ترین تأثیرات را می‌گذارند. اتومبیل ها و لوکوموتیوها به بی راهه می‌روند، لوازم آتش نشانی در خطیرترین لحظه ها منفجر می‌شوند و پله های برقی در جهت عکس به حرکت درمی‌آیند. اختراعات قرن نوزدهم خودرا از چنگ انسان رها می‌سازند و برضد مخترعان قیام می‌کنند. در نبرد با کیک های خامه‌ای و تعقیب و شکارِ پایان فیلم —یعنی در دو شیوه‌ای که هم نشاط انگیز و هم ویرانگر است— آشفتگی و هرج و مرج به اوج خود می‌رسد. این ویرانگری، تهدید کننده نیست. از تماشاگر می‌خواهد که در نابود ساختن تمدن همکاری داشته باشد.

یک نویسندهٔ انگلیسی، «کمدی اسلپ ستیک» را سوررئالیسم بی اشک می‌نامد. او می‌گوید «ما، باد خشمگین، تن پوش ابرها و نیایش ها را ازهم می‌دریم و نمایش بزرگ سقوط را مهیا می‌کنیم؛ نمایش سوزاندن و تلاشی را». آنچه «تریستان تزارا»[۴۵] در بیانیهٔ «دادا» به سال ۱۹۲۰ بیان کرد، «اسلپ ستیک» پنج سال قبل به آن پرداخته بود.

«سنِت» به کمک کند کردن حرکت فیلم، به رویدادها ارزشی مخصوص و خنده‌دار می‌بخشید. حیله هایی که «ملی یس» به کار می‌بست تا به نتایجی سحرآمیز برسد، در دست «سنِت» درجهت تغییرنشاط آور همهٔ نظم ها به سوی بی نظمی به کار می‌رفت.

«سنِت» پیش از «کولشوف»[۴۶] و «ژیگا ورتوف»[۴۷] به امکانات خلاقهٔ مونتاژ پی برد. اوقادربودیک فیلم کامل ازباقی ماندهٔفیلم های دیگربه وجود آورد. «سنت» نقاط ضعف فیلم خودرا با برش های میان برش می‌پوشاند و جبران می‌کرد. درعین حال هرگز زیرتأثیر-افکارشوخ و نغز خود قرار نمی‌گرفت. البته ضربی که پشت میز مونتاژ برای فیلم هایش ایجاد می‌کرد، بسیار سریع و در عین حال متنوع بود. هر رویدادی برخوردار از زمانی متناسب بود و هرگز حتی لحظه‌ای کوتاه به آن افزوده نمی‌شد. به این جهت است که داستان درمسیری پرانعطاف و لغزان و بی وزن پیش می‌رود.

دوران «سنِت» زمانی به سرآمد که دیگر کارگردانان فیلم های کمیک و از جمله شاگرد قدیمی او «چاپلین» برآن شدند که فیلم های طولانی بسازند. «سنِت» همچنین در زمینهٔ فیلم های کمدی— درام دست به آزمایش هایی زد، ولی توانایی او تنها درساختن فیلم های کوتاه بود؛ فیلم های کوتاهی که او کماکان تهیه می‌کرد و کنار برنامه های اصلی به نمایش درمی‌آمد. «سنِت» درنتیجهٔ به کاربستن روش «نمایش دو برنامه» درسال ۱۹۲۵ و رقابت فیلم های نقاشی ازسال ۱۹۳۰، ازنظر تجاری با شکست روبه رو شد. در دوران بحران اقتصادی، ثروت خود را ازدست دادودیگرتا هنگام مرگ در تولید فیلم، هیچ نقشی ایفا نکرد. مکتب «سنِت» ابتدا در سال های بیست توانست به زیباترین شکل ممکن ارزش خودرا بنمایاند و آن هنگامی بود که برجسته‌ترین شاگردانش،

45: Tristan Tzara. 46: Kuleschow. 47: Dsiga Wertow.

«چاپلین»، «کیتن»[۴۸] و «لنگدن»[۴۹]، بهترین فیلم های خود را ساختند.

نخستین فیلم‌های کوتاه چاپلین

«آندره مالرو» می نویسد: «در ایران فیلمی دیدم که درواقع هرگز ساخته نشده بود.»[۵۰] (زیست‌نامهٔ چارلی). گویا پخش کنندگان ایرانی صحنه‌هایی از فیلم های «چارلی» را به‌یکدیگر چسبانده و آن ها را به‌صورت فیلمی بسیار طولانی درآورده بودند. «مالرو» می‌گوید در این فیلم «اسطورهٔ چاپلین در حالت ناب خود ظاهر گردید».

این که آیا چنین پیوندی در زمینهٔ زیست‌نامهٔ «چارلی» حق مطلب را در بارهٔ او به درستی ادا کرده است یا نه، جای بحث است. اما می توان تصور کرد که چنین فیلمی از ترکیب سکانس های مشخص آثار سینمایی «چاپلین» — در دوره های مختلف فعالیتش — به‌وجود آمده باشد که توانسته است، نه‌تنها ماجراهای متنوع «چارلی» را منعکس کند، بلکه همچنین توانسته است نمایانگر تکامل او نیز باشد. این کار نه‌فقط ماجرای صرف، بلکه نوعی رمان از دوران سازندگی اوست. زیرا «چارلی» برخلاف تصور بسیاری از مفسرانش هرگز موجودی نبوده است که بتوان اورا برای همیشه با یک عنوان توصیف کرد. اواز یک انسان دیگرآزار (سادیست) ساده و ابتدایی دورهٔ «اسانی» و «میوچوال»[۵۱] —میان سال های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷— به‌یک قهرمان حساس **جویندگان طلا** و **روشنایی های شهر** تکامل می یابد و در سنین پیری، خصلت بسیار تغییریافته‌تری به‌نسبت دوران جوانی از خود نشان می‌دهد. چرا که **دیکتاتور بزرگ** درواقع همان «چارلی» است. **آقای وردو** نیز چیزی کم‌تر از «کالورو» ی **لایم لایت** ندارد. «چاپلین» —زیست‌نامه‌نگار، نویسنده و کارگردان— با هر فیگور تغییر می کند. «چاپلینِ» سال ۱۹۱۵ دربارهٔ قهرمانش و دربارهٔ دنیا، کم‌تر از «چاپلین» سال ۱۹۴۷ آگاهی دارد؛ شناسایی و معرفت او به‌تدریج گسترش می یابد و همراه با آن، دیدگاه او نیز درفیلم ها و سبک کارش دگرگون می‌شود.

«چارلز اسپنسر چاپلین»، ۱۸۸۹ — ۱۹۷۵، —فرزند یک بازیگر واریته های انگلیسی — در سال ۱۹۱۰، برای نخستین‌بار به‌عنوان عضو گروه بازیگران سیار تآتر «فرد کارنو»[52] به امریکا سفر کرد. در سفر دوم که به‌سال ۱۹۱۴ صورت گرفت، نزد «مک سنِت» به «شرکت کیستون» رفت و برای همین شرکت بود که دریک سال، درسی وپنج فیلم کوتاه‌ظاهر شد.

چارلی در چهار فیلم نخست خود، تنها نقش بازیگر را ایفا می‌کرد، در هشت فیلم بعدی، موضوع فیلم ها نیز از او بود و در هفتمین فیلم دستیار کارگردان شد، و از بیستمین فیلم بود که نقش کارگردانی آثارش را به‌عهده گرفت و به‌همین عنوان باقی ماند.

48: Keaton. 49: Langdon.

۵۰: آندره مالرو؛ طرح نوعی روانشناسی سینمایی— ۱۹۴۶— پاریس.

51: Mutual. 52: Fred Karno.

«چاپلین» در آغاز ۱۹۱۴ به صورت یک فرد گمنام نزد «مک سنِت» آمد و پیش از پایان سال به عنوان یک «ستاره» اورا ترک گفت. با تمام دشمنی های علنی با او، محبوبیتش در امریکا، تا دههٔ پنجاه همچنان خدشه ناپذیر باقی ماند.

دورانی که «چاپلین» نزد «سنِت» کار می‌کرد، از نظر هنری، دورهٔ تجربه اندوزی او به شمار می‌آید. آرایش صورت و لباسی که برتن می‌کرد، ده‌ها سال عامل مشخص کنندهٔ او بودند. هم چنین منش و کردار انسانی تحقیر شده، که او بیش از پیش در قالبش فرو می‌رفت.

«لباس چاپلین نمایشگر تشخّص حقیرانه است. او در نقش مردی اشرافی است که همه چیز خود را از دست داده و به طور مستقیم با فقر رو به روست. عصا نمادی است برای کسب وقار، و سبیل کوچک و چهرهٔ گستاخ، نمایانگر خودخواهی اند» (تئودور هوف). اما اندام او هنوز تحت تأثیر ضرب سریع کمدی «اسلپ ستیک» است که به قهرمانانش خصلتی قشری می‌بخشد.

در سی فیلم کوتاهی که «چاپلین» میان سال های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۶ برای «اِسانی» ساخت و از آن میان: **شبی خارج از خانه، قهرمان، بانک، ولگرد، با کشتی به شانگهای** (همه در سال ۱۹۱۵) و **کارمن** — ۱۹۱۶ — نشانه هایی از خصلت «چارلی» به روشنی به چشم می‌خورد.

«چارلی» در نبردی سرسختانه با حقارت های دنیوی (ولگرد)، به یک فردگرا بدل می‌گردد. در دیگر فیلم های دورهٔ «اسانی»، او دوباره کنایه های روشنی به وقایع دوران می‌زند. (مردم نسبت به انواع ورزش های اعیانی (قهرمان)، برجستگان اجتماع (بانک) یا بزرگان اپرا (کارمن) غرولند می‌زنند) «چاپلین» از این پس همهٔ توجه خود را دوباره معطوف به کار روی حالات خنده دار و حوادث نشاط انگیز به سبک «سنت» می‌کند (با کشتی به شانگهای).

یکی از خصوصیات تکاملی «چاپلین» — که تا دوران پیریش نیز به همان شکل ادامه یافت — این است که تکامل او نه در امتداد یک خط راست، بلکه در جهات مختلف ومتنوعی صورت گرفت و پیش رفت.

«اسطورهٔ چارلی» که برای نخستین بار «پی یرلپروئون»[53] از آن سخن به میان آورد، یعنی اسطورهٔ کنایه و اسطورهٔ طنز که در فیلم های دوران «اسانی» هنوز جدا از هم بودند، در دوازده فیلمی که «چاپلین» در فاصلهٔ ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۷ برای «میوچوال» ساخت — و در میان آن ها نخستین شاهکارهایش نیز دیده می‌شوند — درهم آمیختند. از آن جمله اند: **راهنمای فروشگاه، دوره گرد، یک بعد از نیمه شب و سرسره بازی** — ۱۹۱۶ —، **خیابان آرام، معالجه و مهاجر** — ۱۹۱۷. شخصیت «چارلی» در این دوره برای نخستین تعلیمات انعطاف نشان می‌دهد. چارلیِ اولیه کاملاً خواستار خودنمایی و آزادی بی چون و چراست. آدم بسیار خودخواهی است. هنوز رفتارش تابع هوس های اوست. رابطه اش با زنان زیر تأثیر تمایلات منعکس نشده اش قرار دارد. ظهور دختری زیبا در یک لحظه موجب تغییراتی در حرکات او می‌شود که نشانهٔ تعلق خاطر اوست. اما این توجه و علاقه با ظهور دختری

53: Pierre Leprohon.

جذاب‌تر به سرعت تغییر مسیر می‌دهد. این رفتار «چارلی» جوان — که فرمان از هیچ اخلاقی نمی‌برد— حالت کودکی معترض یا حیوانی غیراهلی را به خود می‌گیرد. تصویر جهانی «چارلی»، خودپسندانه است. فقط آنچه به او مربوط می‌شود (و دوربین «چاپلین» فقط همان را نشان می‌دهد) مورد توجهش قرارمی‌گیرد. اما به همان نسبت که آرزوی او برای تصرف همه‌چیز شدید است، اجتناب انسان‌ها و اشیا نیز در تمکین به او زیاد است.

همه چیز در جهت مخالفت با اوست. ظاهر متواضعانهٔ خودش، رؤسا و افراد پلیس، پله‌های برقی و پوست پُرشدهٔ حیوانات، تحقیرهایی که گه گاه نسبت به او روا می‌شوند، همه و همه نشانه‌هایی از ظلم و ستم اجتماعی دارند.

«چاپلین» خاطرات دوران جوانیش را از مناطق فقیرنشین لندن، در فیلم «خیابان آرام» و روش‌های مأموران ادارهٔ مهاجرت نیویورک را در فیلم «مهاجر» به کار گرفت. اما به طور کلی، طنز «چاپلین» در این سال‌ها بیشتر متوجه خصلت‌هاست تا پدیده‌های اجتماعی.

«دنیای» اغلب فیلم‌های دوران «میوچوال»، عکس برگردانی ظاهری از واقعیت‌ها به شمار می‌روند. «چارلی» نیز از نظر اجتماعی، آدمی طرد شده نیست. او یک بار دوره گرد است: «دوره گرد»، بعد دیوانه: «یک بعد از نیمه شب»، یا ساکن یک چشمهٔ آب معدنی است: «معالجه» و... فقر و نکبت اجتماعی را تنها در شکل نوعی تحقیر می‌توان مشاهده کرد، نه به عنوان منبع اصلی آن.

«چارلی» اغلب به صورت مبارزه‌جویی ظاهر می‌شود که بی قیدی و بی باکی اش، به طور دایم دنیا را نسبت به خود تحریک می‌کند. فردگرایی اسباب دردسر است؛ برای اشیا به اندازهٔ انسان‌ها، و برای ناتوانان، به اندازهٔ نیرومندان.

عشق مفرط «چارلی» به آزادی، ناب‌ترین بیان خود را در حرکات رقص او — که تا آخرین فیلم‌هایش نیز دیده می‌شوند — متجلی می‌سازد. رقص، بیان مستقیم آزادی است، پیروزی ساده‌دلان است و تمسخر آدم‌های کودن. در وجود او تلاش برای رهایی از قانونِ قوهٔ ثقل، یا از هر چیز دیگری متجلی است. دو فیلمی که «چاپلین» در سال ۱۹۱۸ و پس از دورهٔ «میوچوال» برای «فرست نشنال»[54] ساخت، نمایشگر تحولی تازه است. **زندگی سگی** و **دوش فنگ** به مراتب از فیلم‌های دوپرده‌ای «میوچوال» طولانی‌ترند. این اختلاف تنها از دید آماری نیست. فیلم‌های کوتاه، تنها حالات و حوادث مختلف را به دنبال هم ردیف می‌کنند و تکامل در آن‌ها امکان‌پذیر نیست. ساخت فیلم‌های بلندتر با خصلت دو بُعدی «چارلی» و رفتار یک جانبه اش نسبت به محیط مطابقت دارد.

اما در همان فیلم‌های کوتاه (برای مثال: در مهاجر) نشانه‌هایی از یک تغییر در شخصیت «چارلی» پدیدار می‌شود. «چارلی» احساسات خود را پنهان نمی‌کند، عشق می‌ورزد، احساس درد می‌کند.

54: First National.

«چاپلین» از دراماتورژی فیلم کوتاه وتیپ کمیک و حالت خنده‌دار، به داستان حماسی و مسایل ظریف روانی و کمدی — تراژیک روی می‌آورد.

در «زندگی سگی» — نخستین فیلم دوران «فرست نشنال» — «چارلی» برای نخستین بار جانوری ناانسان را به‌عنوان همبازی برمی‌گزیند: سگی به‌نام «اسکراپنر». «چارلی» با رفیق و همزاد خود در این فیلم احساس همبستگی می‌کند و از نشانه‌های علاقهٔ خود نسبت به او احساس رضایت. در این جا موضوعات خنده‌دار مدارج عالی‌تر و متنوع‌تری را طی می‌کنند. صحنه‌ای که «چارلی» در یک آپارتمان به‌طور مرتب از گیشه طرد می‌شود و نمی‌تواند شغلی برای خودش دست‌وپا کند، واقعیت اجتماعی را مستقیم‌تر از فیلم‌های گذشتهٔ او مورد حمله قرار می‌دهد. پایان فیلم برعکس تمسخرآمیز است: «چارلی سرگرم کشت‌وکار در مزرعهٔ شخصی خود است. تصویر بورژوایی خوشبخت بودن در یک خانهٔ مألوف، خوشبختی تنهایی».

«دوش فنگ» دومین فیلم «چاپلین» در سال ۱۹۱۸ بود که به‌نشانهٔ تلاش‌های امریکا در جنگ ساخته شد، اما فردگرایی «چارلی» تبلیغات وطن‌پرستانه را مغلوب کرد. در اردوی تمرینات، کسانی که تعلیم می‌دهند، کوشش دارند حرکات دلبخواه «چارلی» را با قواعد تمرین هم‌خوان کنند. طنزی خنده‌دار و در عین حال عمیق و دلهره‌انگیز دربارهٔ منش نظامیان — که در این فیلم تلاش دارند فردیّت این سرباز را درهم بشکنند — درعین حال خود تأییدی امیدوارکننده و نشاط‌انگیز است، بر تسلیم‌ناپذیری این فردگرای مطلق. پایان فیلم نیز — که «چارلی» امپراتور آلمان را به‌اسارت می‌گیرد — به‌سختی می‌تواند دلیلی برنیات وطن‌پرستانه باشد، بلکه بیشتر نوعی پیروزی خیالی «موجودی ضعیف» است بر «ارتش».

در این که «چارلی» در این فیلم به‌عنوان یک سرباز امریکایی و در «دیکتاتور بزرگ» به‌عنوان یک سرباز آلمانیِ جنگ جهانی ظاهر می‌شود، تناقضی نیست. چه او تنها از روی یک اجبار به یک «قدرت» خدَمت می‌کند و درواقع فردی است که به هیچ حکومتی تعلق ندارد.

١٩١٩–١٩٢٩

در پایان جنگ جهانی اول، شرایطِ ادامهٔ تکامل سینما فراهم آمده بود. جنگ، بازار کشورهای متفق را به انقیاد هولیوود درآورد. بازار اروپای مرکزی را از قید نفوذ بیگانه خارج ساخت و صعود صنعت سینمای آلمان را فراهم کرد؛ تا این که سینمای آلمان نیز در رقابت با سینمای درحال پیشرفت امریکا شکست خورد. جنگ در سرزمین روسیه نیز شرایط ایجاد و بنای صنعت سینمایی سوسیالیستی و متمرکز را به وجود آورد. پس از جبران خسارت های جنگ و «عادی شدن» روابط اقتصادی در اروپا، «تولید انبوه»[1] صنعت جهانی سینما رونق گرفت: به جز اتحادشوروی، همهٔ کشورهای تولید کنندهٔ فیلم کم وبیش زیر کنترل کنسرسیوم های بزرگ هولیوود درآمدند.

جنگ و عواقب آن، مسیرهای هنری سینما را نیز تعیین کردند. غیرمستقیم، از راه تغییر ساخت اقتصادی، ومستقیم، ازراه تأثیری که بر سینما گران از خود برجای گذاشتند.

بی درنگ پس از جنگ، سوئدِ بی طرف توانست — برای مدتی محدود— به کمک فیلم های غم انگیز وطبیعی خود ، در کشورهایی که از جنگ خسارت دیده بودند، موفقیت هایی کسب کند.

درآلمان، دریک دورهٔ هرج ومرج اقتصادی، نگرانی از تکان ها و لرزش های سیاسی ، شکل تصوراتی خوفناک به خود گرفت، یعنی پیش از آن که ثبات سیاسی و اقتصادی بتواند بازگشت به هنجارهای بازارو گرایش های واقع گرایانهٔ فیلم سازان را امکان پذیر سازد.

در فرانسه، گروه پیشتازان —مستقل از تلاش های سینمای تجاری— در طغیان و شورش هنرمندان و ادیبان برضد جهان بینی قراردادی که جنگ آن را انکار کرده بود، شرکت داشتند.

در اتحاد شوروی، صنعت سینمایی —که دیگر به خاطر جامعهٔ عرضه و تقاضایی فعالیت نمی‌کرد— به فیلم سازان انقلابی و کمونیست خود امکان داد تا طرح های خودرا از انقلاب بر پردهٔ سینما ترسیم کنند.

در ایالات متحده برعکس، برای نخستین بار رابطهٔ میان هنر و صنعت در اقتصاد سینمای سرمایه داری با روشنی بسیار مشخص شد: از این زمان به بعد امکاناتی برای فعالیت های انفرادی پدید آمد که بیشتر مورد استفادهٔ سازشکاران ساده ای قرارمی گرفت که جهان بینی آنان به خوبی با نیازهای صنعت مطابقت داشت. درعین حال که گه گاه غیرحرفه ای های این حرفه نیز از آن امکانات بهره می جستند.

1: Makrostruktur.

۱: بزرگان سینمای اسکاندیناوی

پس از سینمای ایتالیا و دانمارک، سینمای سوئد نیز برای مدتی کوتاه از نظر اقتصادی و هنری، دوره‌ای از شکوفایی را پشت سر گذاشت. بی درنگ پس از پایان جنگ —یعنی هنگامی که سینمای آلمان در کشورهایی که تا آن زمان دشمن محسوب می‌شدند، چندان مورد استقبال قرارنمی‌گرفت— صادرات سینمای امریکا به‌جریان افتاد. در حالی که اقتصاد سینمای فرانسه هنوز احیا نشده بود. دوران شکوفایی سینمایی سوئد —که ساخت انحصارطلبانهٔ آن (**سونسک فیلم**[۲] تنها مؤسسهٔ با اهمیت آن به شمار می‌رفت) امکان توسعه و گسترش آن را میسر می‌ساخت— آغاز شد، ولی بیش از دو سال نگذشت، که سینمای سوئد دو باره از سوی بازار قاره به‌تنگنا کشانده شد. پس از بهره برداری کامل از جاذبه‌های ناآشنای طبیعت و فولکلور کشورهای شمالی، توجه مردم به‌سوی آثار جدیدتر و جهانی تر هولیوود —که اینک سر از سینماها درآورده بودند— جلب شد. چند فیلم گران‌قیمت سوئدی —که به‌قصد صدور به‌خارج ساخته شده بودند— نتوانستند موفقیتی کسب کنند و درنتیجه بر شدت بحران افزودند.

در سال ۱۹۲۳، «ویکتور شوستروم»[۳] و در سال ۱۹۲۶ «موریتس استیلر»[۴] به‌استخدام هولیوود درآمدند. مؤسسهٔ «سونسک فیلم» با ازدست دادن برجسته‌ترین کارگردانان خود، برای سال‌های سال اهمیت خود را ازدست داد. تنها پس از جنگ جهانی دوم —که از نظر اقتصادی نتایج مشابهی نظیر جنگ جهانی اول داشت— رنسانس (نوزایی) سینمای سوئد آغاز شد.

ویکتور شوستروم

از دو استاد سینمای صامتِ سوئد، «شوستروم» به‌مبانی فرهنگ اسکاندیناوی، زندگی روستایی و طبیعت و فولکلور، بیش از «استیلر» —که به‌هنگام کار روی موضوع‌های مربوط به گذشته، فردی شهری و جهان‌وطن[۵] محسوب می‌شد— پای‌بند بود.

2: Svensk Filmindustri.
3: Victor Sjöstrom.
4: Mauriz Stiller.
5: Kosmopolit.

«ویکتور شوستروم»، ۱۸۷۹ — ۱۹۶۰، که پدرش کارخانه‌داری ورشکسته و مادرش هنرپیشه بود، به‌عنوان بازیگر در تآترسیّار و به‌عنوان کارگردان در تآتر «گوتبورگ»[6] کار کرده بود، که «شارل ماگنوسون»[7]، بنیادگذار مؤسسهٔ «سونسک فیلم» توجهش به او جلب شد و اورا به‌عنوان بازیگر و کارگردان استخدام کرد.

فیلم‌های نخستین او — میان ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ (روی‌هم بیست‌ونه فیلم ساخت) اغلب زیرتأثیر موفقیت‌های مکتب دانمارکی است، ولی این تأثیر دوام چندانی نمی‌یابد.

مجموعهٔ آثار اصلی «شوستروم» با فیلم Terje Vigen —۱۹۱۶— اقتباس از یکی از سروده‌های «ایبسن» — آغاز می‌شود. نزدیک به همهٔ وقایع فیلم روی دریا اتفاق می‌افتد: ماهیگیری از سواحل نروژ — به هنگام محاصرهٔ دریایی انگلیس در حملهٔ «ناپلئون» — کوشش می‌کند غذای خانوادهٔ گرسنهٔ خود را از دانمارک تامین کند. قایقش درهم می‌شکند و خودش به‌زندان می‌افتد. زمانی که به سرزمین خود بازمی‌گردد، اعضای خانواده‌اش از گرسنگی مرده‌اند. پس از آن که سال‌ها با نفرتی پنهان در جزیره‌ای سنگی زندگی می‌کند، در یک توفان بخت یارش می‌شود تا بتواند انتقام خود را از کاپیتان انگلیسی — کسی که خانواده‌اش را به‌نابودی کشانده است — بگیرد؛ ولی او از این فرصت بهره‌نمی‌گیرد.

«شوستروم» برای نخستین بار از طبیعت به‌عنوان منبع ذخیرهٔ زبان تصویری و خاص درفیلمش یاری می‌گیرد. در این‌جا طبیعت نقش یک زمینه را ندارد، بلکه همانند سرنوشت قهرمان فیلم، رویدادی است استعاری. داستان و محیط، به‌صورت فضای واحدی به‌هم پیوند می‌خورند. توفان، پرواز مرغان دریایی در ارتفاعی کم و سکون صخره‌ها، همه و همه نمایشگر حادثه‌ای هستند که برشخصیت داستان رفته و او آن حادثه‌را احساس کرده است. درفیلم **برگ. ای‌ویندو همسرش** (۱۹۱۷) این وظیفه برعهدهٔ «منظره» و درفیلم Terje Vigen برعهدهٔ «دریا» گذاشته شده است.

زنی روستایی درشمال جزیره، عاشق یک ولگرد است. هنگامی که معلوم می‌شود، این ولگرد به‌خاطر یک جنایت تحت تعقیب است، زن در گریز به‌یک کوهستان همراهی‌اش می‌کند. هربار خطرات جدیدی آن دورا تهدید می‌کند و آن‌ها ناگزیر به مناطق صعب‌العبورتری عقب‌نشینی می‌کنند و سرانجام دریک کولاک برف جان می‌سپارند. هراندازه که عاقبت این عاشق و معشوق وخیم‌تر می‌شود به‌همان اندازه نیز گیاهان کاستی می‌گیرند و آب و هوا نامطلوب‌تر می‌شود، تا این که همین عوامل آن دو را به کلی ازمیان می‌برد.

در دو فیلم از یک اثر سه‌گانه (تری‌لوژی) که «شوستروم» براساس رمان «سلما لاگرلوف»[8]، یعنی رمان **اورشلیم در دالاکارلین** — با نام‌های **فرزندان اینگمار** (۱۹۱۸) و **کارین و خانهٔ اینگمار** (۱۹۱۹)، به‌وجود آورد، (سومین قسمت توسط «گوستاف مولاندر»[9] ساخته شد) از نور

6: Göteborg.
7: Charles Magnusson.
8: Selma Lagerlof.
9: Gustav Molander.

مصنوعی نیز استفاده کرد و کوشید که برای این فیلم ها فضایی تقدیری بیافرینند. او همین کار را درفیلم **صومعهٔ زندومیر** (۱۹۱۹) — براساس داستانی از «گریل پارتسر»[10] — نیز انجام داد. «شوستروم» سراسر این فیلم را در کارگاه تهیه کرد، تا بتواند دکورهای خیال انگیزتری پدید آورد و کارنور پردازی را به کمال در اختیار خود بگیرد. نیروهای فوق طبیعی — که درفیلم های پیشین «شوستروم» تنها به صورت نمادین ظاهر می‌شدند— در این دوره، و بیش از همه درفیلم **ارابه ران مرگ** (۱۹۱۹) —یعنی برجسته ترین اثر «شوستروم» — به شکل ملموس تری به تصویر درمی آیند.

در این فیلم با نور پردازی مضاعف، ارابه ران که در چشم محتضران معمولی قابل رؤیت نیست، ظاهر می‌شود، تا روح مردگان را با خود حمل کند. در چنین وضعی، سایه‌های ارابه ران و مردگان، میان زنده ها از این سو به آن سو می‌خزند. «شوستروم» اساطیر قرون وسطی را به عصر کارگری امروز انتقال می‌دهد. موضوع فیلم «برگ. ای وبند و همسرش»، در هیأتی قرون وسطایی ارائه می‌شود و این موضوع با کمی تغییر دوباره درفیلمِ **چه کسی قضاوت می‌کند؟** به کار گرفته می‌شود: دختری به عنوان جادوگر تعقیب می‌شود؛ زیرا موردِ این سوءظن قرار گرفته که همسرپیرش را مسموم کرده است تا بتواند با معشوق جوانش زندگی کند.

«شوستروم» در سال ۱۹۲۲، از سوی «متروگلدوین مایر» برای کار در هولیوود استخدام شد. او بارها، در بیش از ده فیلمی که تا سال ۱۹۲۹ به وجود آورد، به طبیعت اثیری فیلم های گذشته اش بازگشت و بیش از همه درفیلم **باد** (۱۹۲۸) این بازگشت را نشان داد. در این فیلم دختری نازپرورده و شهری به غرب خشن می‌رود؛ توفان شن سمبل سرگذشت تلخ اوست. توفانی که هر سال برای مدت یک ماه رابطهٔ این مکان را با دنیا قطع می‌کند.

پس از آن که «شوستروم» در سال ۱۹۲۹ به سوئد بازگشت، مانند «اشتروهایم» به عنوان هنرپیشه در استودیوهای فیلم سازی به کار پرداخت؛ آخرین بار در نقش پروفسور در فیلم **توت فرنگی های وحشی** اثر «اینگماربرگمن» خود را نشان داد.

موریتس استیلر

«استیلر» هنرمند کم اهمیت تری بود و آثار متفاوتی عرضه کرد، که درمیان آن‌ها چند فیلم قابل توجه وجود دارد. «درحالی که «شوستروم» فیلم هایش را در ذهن خود طرح ریزی می‌کرد و احساسش را با تعمق درمسألهٔ اهمیت بخشیدن به کارهنر پیشه بیان می‌داشت، «استیلر» به کارهای سطحی وظاهری دوربین وبرش می‌پرداخت تا به نتایجی که می‌خواست برسد» (فورسیث هاردی)[11].

«موریتس استیلر»، ۱۸۸۳ — ۱۹۲۸، فرزند یک نوازندهٔ ارتش روس، مانند «شوستروم» کارش را به عنوان بازیگر تآتر و کارگردان آغاز کرد و مانند او به سال ۱۹۲۲ به استخدام «ماگنوسون» درآمد.

10: Grillparzer. 11: Forsyth Hardy.

«استیلر» نیز کار خود را با فیلم‌های باشکوه، به‌سبک دانمارکی آغاز کرد، که از آن جمله‌اند: **ماسک‌های سیاه**— ۱۹۱۲ —، **وامپیرها**— ۱۹۱۲ — و Mannekängen — ۱۹۱۳.

با این که تأثیرِ سنتِ سینمای دانمارک در فیلم‌های بعدی «شوستروم» دیده نمی‌شود، «استیلر» در چند اثر خود، هم چنان این سنت را رعایت می‌کند. از کارهای اصلی او در این زمینه — و شاید هم بهترین آن‌ها — باید از **اروتیکون**[۱۲] نام برد. در این فیلم، یک پروفسور جوان بیولوژی، همسرش (که پروفسور دربارهٔ او کوتاهی می‌کند)، یک خلبان، خواهرزاده‌اش (که برایش بی تفاوت نیست)، یک خلبان و یک پیکرتراش (که هر دو از ستایشگران زن هستند)، بازیگران اصلی یک بازی تفریحی اروتیک اند. زن که تظاهر به جلفی می‌کند، به‌طرزی خشن، ضعف مردها را در عشق‌ورزی برملا می‌کند. دکور گرم و پرحرارت یک خانوادهٔ بورژوایی — که «ژرژ سادول»[۱۳] آن را به‌ناحق با «جهان وطنی هتل‌های بزرگ و اتاق خواب واگن‌های قطار» درفیلم‌های هولیوود یکسان می‌شمارد— در تضادی تمسخرآمیز با ضعف جنسی صاحب آن است. همه جا اشیایی شبیه تصاویر شهسواران و از این قبیل پراکنده هستند و احساس مردی را القا می‌کنند.

دوربین متحرک، مونتاژ ایجازی[۱۴] و انعکاس مکرر یک واقعه، مثلاً در یک برنامهٔ گشایش باله، همراه با دکور، سبک موجز و مؤثر فیلم را مشخص می‌سازند. درهمان سال‌هایی که «استیلر» در آثار اجتماعی و طنزآمیز خود می‌درخشید، همانند «شوستروم»، آثار ادبی با موضوعات فولکلوریک را نیز به کار می‌گرفت. او در فیلم **ترانهٔ گل آتشگون** (۱۹۱۸) که داستانش در جنگل‌های فنلاند اتفاق می‌افتد— رو به روی حرکات و رفتار مردان در برابر جنس مخالف آیینه ای می‌گذارد: یک دون‌ژوان روستایی پس از آن که عشق را می‌شناسد، سرانجام به توخالی بودن زندگی پرماجرای خود پی می‌برد.

سه فیلم از آثار اصلی «استیلر» برمبنای رمان‌های «سلما لاگرلوف» ساخته شده است: **گنج آقای آرنه** — ۱۹۱۹، **افسانهٔ گونار هدا** — ۱۹۲۲ — و **افسانهٔ گوستا برلینگ** — ۱۹۲٤. به‌ویژه فیلم «گنج آقای آرنه»، تمایز طبیعت هنری «شوستروم» و «استیلر» را مشخص می‌کند.

داستان فیلم مربوط است به‌قرن پانزدهم و حکایت عشق دختری به‌نام «الزالیل» را به‌یک سروان مزدور اسکاتلندی بازگو می‌کند. این دختر سرانجام متوجه می‌شود که پدرش به‌دست همین سروان کشته شده است، ولی او امکانات عشق را با قتل جبران می‌کند. برعکسِ «شوستروم» که حوادث فیلمش را از همان ابتدا در هالهٔ تاریک و روشنی فرومی برد که القاکنندهٔ یک تراژدی است و هر نمایی را مدت‌ها نگاه می‌دارد و دکور را برآدم‌ها ترجیح می‌دهد، «استیلر» سبک پویایی در داستان‌پردازی دارد. حرکات دوربین و برش سریع، این امکان را که یک نما به‌صورت «تصویری زیبا» درآید، نمی‌دهند؛ مگر در سکانس آخر که تصویر حمل جنازهٔ «الزالیل»، به‌شکلی گرافیک

12: Erotikon. 13: Georges Sadoul.

۱٤: مونتاژ «ایجازی» یا «اشاره‌ای» elliptisch عبارت است از کوتاه کردن جریان یک حادثهٔ سینمایی برای گذراندن یک مرحلهٔ زمانی از فیلم.

طرح ریزی شده است. در این جا به نظر می‌آید که درد و رنج، فعالیّت را متوقف می‌کند. فیلم های «شوستروم» نمایشگر شکوفایی یک منشِ واحد و یک شیوهٔ یک دست در کار کارگردانی هستند. این آثار بازتابی از یک احساس ذهنی نسبت به زندگی هستند، که به انقیاد واقعیت درمی‌آیند. فیلم های «استیلر» برعکس در یک ارتباط دایمی با موضوع مورد بحث اند، خواه این موضوع واقعیت ناشی از زمان حال باشد، مانند «اروتیکون» و خواه برداشتی از رمان «لاگرلوف»، که گذشته را به زبانی ادبی بیان می‌کند.

«استیلر» در آخرین فیلم سوئدی خود «افسانهٔ گوستا برلینگ» به «گرتا گاربو»ی جوان، نقشی را واگذار کرد که مسیر زندگیش را شکل داد. در این فیلم، «گاربو» با جاذبه و زیبایی چند جانبه و اثیری — که هرگونه تمثل را مانع می‌شد و درعین حال تماشاگر را به سوی خود می‌کشید و از خود دور نگه می‌داشت — ساختهٔ دست و ذهن «استیلر» است.

وقتی «بالاژ»[15] در زیبایی «گاربو»، «اندوه بیگانگی و تنهایی» را منعکس می‌بیند و اورا به عنوان «زیبایی مخالف» توصیف می‌کند، درواقع «استیلر» را نیز هدف می‌گیرد.

کارهای کارگردانی «استیلر» در پنج سال آخر زندگی او در خدمت به «اسطورهٔ گاربو» به هدر رفت. او ابتدا با «ستارهٔ» خود به برلین رفت و دربارهٔ نقشی که قراربود وی در فیلم **کوچهٔ بی‌شادی** اثر «پابست» بازی کند کار کرد و سپس به هولیوود عزیمت کرد.

نخستین فیلمی که وی در آن‌جا دست به ساختن آن زد، توسط یک کارگردان دیگر به پایان رسید. دو فیلم دیگر او نیز کمکی به شهرت و مقبولیت او نکرد. «استیلر» به سال ۱۹۳۰ زندگی را بدرود گفت.

کارل تئودور درایر[16]

برجسته‌ترین کارگردان سینمای دانمارک زمانی دست به کار ساختن نخستین فیلم خود شد که دوران شکوفایی اقتصادی سینمای دانمارک به پایان خود نزدیک می‌شد. به این ترتیب از سیزده فیلمی که او میان سال های ۱۹۱۸ تا ۱۹۵٤ پدید آورد، فقط پنج فیلم آن محصول مؤسسه های دانمارکی بود؛ سه فیلم را سوئدی ها و سه فیلم را آلمانی ها سرمایه گذاری کردند و فرانسوی ها و نروژی ها نیز هرکدام سرمایه گذار یک فیلم بودند. اما این فیلم ها در تاریخ سینمای هریک از کشورهایی که در آن پدید آمده است شکلی بیگانه دارند؛ تقریباً می‌شود تصور کرد که این فیلم ها در هر کشور دیگری می‌توانست به وجود آمده باشد. دشوار خواهد بود که تاریخ این فیلم ها را در ارتباط زمانی و دورانی آن ها تنظیم کنیم. این فیلم ها فقط در تاریخ زندگی فردیِ سازندهٔ خود شریکند؛ سازنده‌ای که مانند افرادی انگشت شمار از دنباله روی جریان های زمان خود اجتناب می‌ورزید.

15: Balázs.   16: Carl Theodor Dreyer.

«کارل تئودور درایر»، ۱۸۸۹—۱۹۶۸، در اوان کودکی یتیم شد و خانواده ای سر پرستی او را برعهده گرفت. مدتی به عنوان کارمند در ادارهٔ تلگراف کار کرد و سپس روزنامه نگار شد (منتقد تآتر و خبرنگار ورزش فضانوردی). در سال ۱۹۱۲ از طرف مؤسسهٔ «نوردیسک» به عنوان سردبیر و نویسندهٔ مطالب میان پرده ای و پس از مدتی کوتاه به عنوان سناریست استخدام شد. در سال های بعد مدتی هم به عنوان برش کار مشغول کار بود، تا این که در سال ۱۹۱۸ برای نخستین بار دست به کارگردانی زد.

«درایر» در هشت سال نخست فعالیت های کارگردانیش هشت فیلم ساخت ولی در طی سی سالِ تلاش های بعدی خود — صرف نظر از فیلم های کوتاه — فقط پنج فیلم پدید آورد. هشت فیلم اولیهٔ یاد شده که با سرعت و پی در پی پدید آمدند، نمایشگر دوران فراگیری و تجربه اندوزی «درایر» هستند. در این فیلم ها تأثیر کارگردانان دیگری چون «گریفیث»، «شوستروم»، «استیلر» و «مورناو» به چشم می‌خورد. نوشته های نخستین «درایر» گواه پژوهش ژرف او دربارهٔ آن هاست. درصورتی که او بعدها برای سال های طولانی دیگر هرگز به تماشای فیلمی نرفت.

از کنار هیچ یک از فیلم های نخستین او نمی‌توان بی اعتنا عبور کرد؛ محتوی و سبک کار آثار بعدی وی را در فیلم های آغازین او نیز تا اندازهٔ زیادی می‌توان تشخیص داد. «درایر» در نخستین فیلم خود **پرزیدنت** — ۱۹۲۰— با بازیگران غیرحرفه ای که او آن ها را از روی اندام و حرکات ظاهریشان برگزیده بود، کار کرد.

«درایر»، «تیپ سازی» در مفهوم فیلم های روسی را، سال های بعد در فیلم های **برگ هایی از کتاب شیطان**— ۱۹۲۰—، **بیوهٔ کشیش** — ۱۹۲۰— و **برگزیدگان** — ۱۹۲۲— به کاربست و در آن ها از روستاییان فنلاندی و نروژی و همچنین هنر پیشگان تآتر یهودی مسکو بهره برد. دکور در فیلم های «برگ هایی از کتاب شیطان» و «بیوهٔ کشیش» و همچنین در **میکائیل**— ۱۹۲٤— و **تو باید به همسرت احترام بگذاری**— ۱۹۲۵— همان وظیفه ای را دارد که در فیلم های بعدیش. سندیت و اصالت در کار از نشانه های کار اوست. او در عین حال به تشدید بحران های روانی کمک می‌کند؛ چهرهٔ قهرمانان «کتاب شیطان» او در برابر دیواری سفید و محیطی تجریدی قرار داده می‌شود. تصویرهای درشت با مختصات «درایر» ی، در فیلم «پرزیدنت» دیده می‌شود. بعدها نیز تصویرهایی که در حال حرکت گرفته می‌شود، در ضربی نامنظم و در جهتی متغیر، جای تصویرهای درشتی را که در تداومی منظم جانشین صحنه های گروهی شده است، می‌گیرد. «درایر» در سال ۱۹۲۰ چنین نوشت:

«بهترین فیلم های امریکایی سه عنصر اساسی را در خود جمع دارند: نمای نزدیک، کار روی تیپ ها و واقع گرایی».

«درایر» با این نوشته، عناصرِ سبکی را که برتر می‌شمرد مشخص کرد؛ همچنین در فیلم های آغازین او موضوع هریک از فیلم های بعدیش طرح ریزی شده بود: رنج و مرارت تعقیب شدگان، موضوع فیلم «کتاب شیطان» بود که از چهار فصل جداگانه تشکیل شده بود: (تحت تأثیر فیلم **تعصب** گریفیث) دربارهٔ مصایب مسیح، انکیزیسیون، انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه و انقلاب ۱۹۱۷ روسیه و در فیلم

«برگزیدگان» داستانی از انقلاب ۱۹۰۵ روسیه.

شیطان، شخصیت اصلی و نامرئی فیلم های بعدی او، درفیلم «کتاب شیطان» به عنوان یک «فاریزر»[۱۷] ـ مستنطق بزرگ ژاکوبی و بولشویک ـ حضوری مادی دارد. جادوگری و وسواس جنسی، موضوع های یکی از داستان های فیلم «کتاب شیطان»، «بیوهٔ کشیش» و «میکائیل» است.

نوایی که او در هشت فیلم نخستین خود سر می‌دهد، در چهارفیلم از پنج فیلم بعدیش نیز تکرار می‌شود و همین از مشخصات اصلی کارهای اوست: در **مصیبت ژان دارک** ـ ۱۹۲۸ ـ؛ **وامپیر** (خون آشام) ـ ۱۹۳۲ ـ؛ **روز خشم** ـ ۱۹۴۳ ـ و **کلمه** ـ ۱۹۵۴ ـ. یک موضوع سراپایِ دنیای «درایر» را زیر نفوذ خود دارد: رنج بردن.

او به این موضوع از جنبهٔ منفی آن نگاه نمی‌کند؛ این مطلب برای او به مثابهٔ شرکت آدمیان در رنج های مسیح است. نخستین بخش فیلم «برگ هایی از کتاب شیطان» را به شکل مشخص به این گونه آدم ها اختصاص می‌دهد؛ این آدم ها موضوع اصلی آخرین فیلم او هستند که هنوز ساخته نشده است.

شهیدان او نظیر «ژان دارک»، پزشک فیلم «وامپیر» که دریک آسیاب و درمیان آردها خفه می‌شود؛ «آنه» جادوگر فیلم **روز خشم**[۱۸] که مانند «ژان» به آتش کشیده می‌شود و «اینگر» بیوهٔ جوان فیلم «کلمه» که پس از یک زایمان غیرعادی می‌میرد؛ همگی درمصایب مسیح شریکند.

فقط در فیلم «وامپیر» است که شهید او پنهان است. فیلم، داستانی خوف انگیز به روال آثار «اِدگار آلن پو» دارد. مسیحیت او مسیحیتی شخصی است که نیازی به میانجیگری کلیسا ندارد و حتی بیشتر در برابر آن جبهه می‌گیرد. نفوذ و تأثیر «کیرکگارد»[۱۹] که قهرمان فیلم «کلمه» از او نقل قول می‌کند، در آثار «درایر» انکارناپذیر است.

کشیشان و بزرگان کلیسا در «ژان دارک»، مأموران انکیزیسیون در «روز خشم» و متدیّنان در «کلمه»، مأموران شر و بدی اند. در «کلمه» کسی که کلمه را بر زبان می‌آورد و «اینگر» را از خواب مرگ بیدار می‌کند، دیوانه ای است که مورد تمسخر همگان است و خود را مسیح می‌داند و کلیسا را که: «مرا به نام خودم به قتل رسانده است» نفرین می‌کند؛ او تنها به این علت که از دوران کودکی به این معجزه ایمان دارد می‌تواند این کار را انجام دهد. بدی در این جا همان قدر نیروی واقعی است که خوبی؛ شیطان شخصاً قهرمان فیلم های قدیمی عرفانی اوست و بی آن که مرئی باشد، در همهٔ آثار «درایر» حضور دارد.

شیطان درست به شکلی گذرا بر کسانی چیره می‌شود که با مصایب مسیح ابراز همدردی می‌کنند: جادوگران و قدیسانی که برفراز تل هیزم انکیزیسیون سوزانده می‌شوند.

صحنه ای از فیلم «وامپیر» که در آن دختری بی گناه، دریک لحظه، پیش از آن که بیهوش شود

۱۷: *Pharisaer*: پیرو یکی از فرقه های یهودی در زمان عیسی مسیح.

18: Dies irae.

۱۹: *Kierkegaard*: کشیش و فیلسوف دانمارکی، نخستین نظریه پرداز فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم.

تشنهٔ خون می‌شود، نمونهٔ مشابه خودرا در صحنه‌هایی که «ژان دارک» به‌طور موقت بازمی‌گردد، می‌یابد.

سبک «دراير» — که در فیلم «مصیبت ژان دارک» به اوج کمال خود می‌رسد— سبکی درون کاو است؛ او روان قهرمانان خود را در این فیلم دربرابر دوربین قرار می‌دهد و به همین دلیل می‌توان آن‌را یک فیلم مستند دربارهٔ روان نامید. چهره به مثابهٔ آئینهٔ روح، مهم‌ترین ابزار کار «دراير» محسوب می‌شود. «دراير» بارها گفته است که: «هنرپیشگان باید به‌نسبت همانندی روحی شان با خُلق و خوی شخصی که می‌خواهند نقش او را ایفا کنند، برگزیده شوند تا بتوان از حرکات و حالات و چهره آن‌ها به روان یک انسان پی برد».

«دراير» هنرپیشگان خودرا با همان روشی برمی‌گزید که نئورئالیست‌های نخستین. همان گونه که «رُسلینی»، بعدها «آنامانیانی»، هنرپیشهٔ واریته‌ها را کشف کرد، «دراير» نیز هنرپیشهٔ گمنامی چون «ماریا فالکونتی»[20] را برای ایفای نقش غم انگیز «ژان مقدس» برگزید؛ یک قهوه‌خانه‌دار روسی نقش سرزندانبان را بازی کرد و یک زن که مدل عکس‌های برهنه بود، نقش قربانی بی گناه فیلم «وامپیر» را.

«دراير» برای فیلم‌های «تاریخی» خود نیز مانند فیلم‌های اولیه‌اش یا در جست‌وجوی دکوری بود که مشخصات قرن هفدهم را به‌طور کامل در خود داشته باشد (مانند کلیسای «فوردینگبورگ» و زیرزمین قصر «دورنینگ لوند» در فیلم «روز خشم»)، یا دستور می‌داد که تمامی یک صحنه‌را بر شالودهٔ مدارک تاریخی بازسازی کنند (مانند قلعهٔ «ژان دارک» براساس کتاب **شگفتی‌ها** مربوط به‌سال ۱۴۰۰)؛ همین گونه نیز در پرداخت و نوشته‌های میان‌پرده‌ای برای فیلم «ژان دارک» به‌مدارک و صورت جلسه‌های دادگاه استناد کرد، نه به‌تفسیرها و نوشته‌های ادبی.

در این که این گونه اصالت و اعتبار، راه مستقیم به‌یک حادثه روانی را سد نمی‌کند، یا به‌این حادثه بُعدی تاریخی نمی‌بخشد، تصویرهای درشت و بسیار بحث‌انگیز و حتی تمسخرآمیزی که در «ژان دارک» خودنمایی می‌کنند و در فیلم «روز خشم» عملی بسیار مهم انجام می‌دهند، در آن نقشی مؤثر دارند.

آنچه درفواصل تصاویرعمومی می‌توانست جنبه‌ای تاریخی پیدا کند، مستقیماً به‌صورت زمان حال ظاهر می‌شود. «دراير» شخصاً فیلم «کلمه» را در نماهای عمومی پدید آورد و در آن به‌طور کامل از به کار گرفتن نماهای درشت اجتناب ورزید. همان حرکات افقی دوربین که درفیلم «ژان دارک» چهرهٔ شوالیه‌ها را در کادر می‌گرفت، در این جا دوباره به‌صورت نماهای عمومی ظاهر می‌شود که با محیط روستایی معاصر در این فیلم دقیقاً همخوانی دارد.

«دراير» همان گونه که می‌تواند اشیای دور از ذهن و بیگانه با آدمی را به‌صورتی مأنوس و آشنا جلوه دهد، به همان گونه نیز قادراست به‌چیزی مأنوس وآشنا، چهره‌ای «بیگانه» ببخشد: صورت‌هایی را

20: Maria Falconetti.

که او در فیلم «ژان دارک» در برابر دیوار سفید قرار می‌دهد، همان قدر بیگانه اند که خانهٔ روستاییان با تمام ساکنانش درفیلم «کلمه»: دنیایی سرد و منجمد.

«درایر» هنگام ساختن «وامپیر» به یکی از کسانی که به دیدارش آمده بود، گفت: «پیش خودتان تصور کنید که ما در اتاقی معمولی نشسته ایم و ناگهان پی می‌بریم که پشت در اتاق جنازه ای افتاده است. در یک لحظه اتاقی که در آن نشسته ایم به کلی برای ما تغییر شکل می‌دهد؛ اکنون همه چیز در این اتاق صورت دیگری پیدا کرده است. نور و فضا با آن که از نظر فیزیکی همان که بوده است باقی می‌ماند، با این حال همه چیز تغییر کرده است. این بدان علت است که ما تغییر کرده ایم و اشیا به آن صورت اند که ما درکشان می‌کنیم. این همان نتیجه ای است که من در فیلم، آرزوی رسیدن به آن را دارم».

این تقرب به نیروی الهی، رنج ربانی و مرگ و معجزه است که واقعیت را درفیلم های «درایر» بیگانه جلوه می‌دهد و واقع گرایی اورا چنین شکلی می‌بخشد. فقط رویدادهای غیرعادی بود که به «درایر» امکان داد تا پس از ساختن «مصیبت ژان دارک» بازهم فیلم بسازد. مشکلاتی که «درایر» با تهیه کنندهٔ آخرین فیلم صامت خود پیدا کرد، سبب شد که فیلم بعدیش را خارج از محدودهٔ اقتصاد سینمایی بسازد.

«وامپیر» در آلمان پدید آمد و شرایط ساختن آن به گونه ای بود که معمولاً در ساختن فیلم های تجربی متداول است. یکی از حامیان سینما که شخصاً بازیگر اصلی بود، هزینهٔ ساختن آن را تقبل کرد؛ درست مانند حامیان «بونوئل» و «کوکتو» و نخستین آثار همزمان آن ها. ولی زیان مالی این اقدام، راه‌را در آینده بر «درایر» مسدود کرد. او دوباره برای مدتی طولانی به‌عنوان خبرنگار در کپنهاگ کار کرد و این پیش از زمانی بود که یک سازمان دولتی با اوقراردادی برای ساختن فیلم های مستند منعقد ساخت و او توانست بار دیگر اعتماد تهیه کنندگان دانمارکی و فیلم های قدیمیش را در سال های بیست به خودجلب کند. به این ترتیب «روز خشم» پدیدآمد، فیلمی که دیگر بار به سبب شکست دو باره اش مدت یازده سال به صورت آخرین فیلم دانمارکی «درایر» باقی ماند. یک تهیه کنندهٔ سوئدی با او قرارداد ساختن فیلمی دربارهٔ دو نفر را بست. **دونفر** — ۱۹۴۵—؛ درعین حال او را وادار به پذیرفتن گروهی بازیگر کرد که مطابق میلش نبود. این فیلم بلافاصله پس از نخستین نمایش خود روانهٔ آرشیو گردید. بعدها دولت دانمارک سر پرستی سینمایی را به «درایر» واگذار کرد که مخارج زندگی او را تأمین کند. هنوز ساختن فیلمی دربارهٔ مسیح که از سال ها پیش اندیشهٔ «درایر» را به خود مشغول داشته، به مرحلهٔ عمل درنیامده است.









ویکتور شوستروم
ارابه ران مرگ
۱۹۲۰









کارل تئودور درایر
مصیبت ژان دارک
۱۹۲۸






۲: آلمان: اکسپرسیونیسم و رئالیسم نوین

بلافاصله پس از جنگ جهانی اول، سینمای آلمان دوران شکوفاییِ اقتصادی کاذب و کوتاهی را طی کرد. پایین آمدن ارزش مارک عملاً این امکان را پدید آورد که سینمای آلمان در خارج از کشور قیمت‌های رقابت ناپذیری عرضه کند و درعوض تهیه کنندگان خارجی را برای صدور فیلم به آلمان بر سر شوق آورد.

در این دوره، پولی که از فروش یک فیلم آلمانی در سوئیس به دست می‌آمد، مخارج تهیهٔ فیلم را جبران می‌کرد. این موقعیت غیرعادی از یک طرف بسیاری از سفته بازان و واسطه ها را تشویق می‌کرد تا در تجارت فیلم شرکت کنند و از طرف دیگر چند شرکت بزرگ موقعیت خود را به عنوان قدرتی برتر در همین زمان پایه ریزی کردند. درکنار هم بودن چند کنسرسیوم با یک «سرمایهٔ سهامی» عمده و بسیاریِ شمار آن‌ها با سرمایهٔ اندک، خصلت اقتصاد سینمایی آلمان را تا تمرکز اجباری آن‌ها به وسیلهٔ ناسیونالَ سوسیالیست‌ها، مشخص می‌کند. قوی‌ترین کنسرسیوم تولید– پخش سینما، مؤسسهٔ «اوفا»[1] بود که در سال ۱۹۱۷ تأسیس شده بود و پس از جنگ به کلی در اختیار بانک آلمان قرار گرفت. در کنار این مؤسسه، فقط چند کنسرسیوم دیگر نظیر «دکلا – بیوسکوپ»[2]، «اِمکا»[3]، «فوبوس»[4]، «تِرا»[5] می‌توانستند عرض اندام کنند وتازه آن هم برای مدت زمانی کوتاه؛ نظیر «دکلا – بیوسکوپ» که به «اوفا» پیوست.

در سال ۱۹۲۲ شکوفایی کاذب به اوج خود رسید: در این سال چهارصد و هفتادوچهارفیلم بلند در آلمان ساخته شد؛ رقمی که بعدها هرگز در آلمان تکرار نشد و در همین زمان نیز فقط ایالات متحده بود که بیش از این تعداد فیلم تهیه می‌کرد. یک سال بعد با تثبیت وضع مارک، این شکوفایی به پایان رسید.

شرایط تولید، وضع عادی تری به خود گرفت و این خود دلیلی بود برای مؤسسه های امریکایی که به بازار آلمان علاقه‌مند شوند. مؤسسه های داخلی توانِ رویارویی با رقابت‌های خارجی را در خود نیافتند.

1: UFA 2: Decla-Bioscop. 3: Emka.
4: Foebus. 5: Terra.

دولت «رایش» برای رویارویی با این رقابت‌ها، قانونی گذراند که براساس آن به هیچ فیلمی اجازهٔ ورود به کشور داده نمی‌شد، مگر آن که فیلم یاد شده در آلمان تولید شده باشد.

شرکت‌های امریکایی با ساختن «فیلم‌های مشترک» که به‌عنوان تولیدات آلمانی شناخته می‌شد، درصدد پاسخگویی برآمدند. در این میان بیش از همه شرکت «اوفا» در این رقابت زیان دید.

در سال ۱۹۲۶ «اوفا» مجبور شد که از کنسرسیوم‌های «متروگلدوین مایر» و «پارامونت» وامی به مبلغ چهار میلیون دلار دریافت کند.

زمانی که دیگر هیچ چیز قادر به جلوگیری از سقوط این مؤسسه نبود، کنسرسیوم «هوگن برگ»[۶] به نجات آن شتافت و مؤسسه را کاملاً در اختیار خود گرفت.

«هوگن برگ» از آن پس «اوفا» را نه براساس جنبه‌های اقتصادی، بلکه بر شالودهٔ جنبه‌های سیاسی — تبلیغاتی به کار انداخت و آن را به صورت مؤثرترین ابزار تبلیغاتی «رایش سوم» درآورد.

سینمای آلمان در سال‌های بیست نمایشگر چیزی بود که بعدها به اشکال مختلف مورد تأیید قرارگرفت: این که در دوران بحران، برای فعالیت‌های هنری در این قلمرو، به‌نسبت دوران آرامش و امنیت، امکانات گسترده‌تری وجود دارد.

صعود و نزول سینمای هنری آلمان وابسته به موقعیت اقتصادی، اجتماعی و سیاسی بود: میان سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۳، شرایط غیرعادی به تولید کنندگانِ پی‌گیری نظیر «اریش پومر»[۷] از مؤسسهٔ «دکلا — بیوسکوپ» امکان داد — بی آن که ریسکی کرده باشد — دست اندرکار تجربه‌های هنری شود.

پس از تثبیت وضع مارک، مؤسسه‌های بزرگ شروع کردند به سرمایه گذاری در عرصهٔ «هنر»، روی فیلم‌های تجملی و پرشکوه. شرکت‌های خارجی در چارچوب همکاری‌های «مشترک» به‌طور محدود این امکان را به کارگردانان آلمانی دادند که تجربه‌های ارزان‌قیمتی را در این زمینه انجام دهند.

تعداد انگشت شماری از فیلم‌های هنری که در نیمهٔ دوم سال‌های بیست ساخته شدند، بیشتر متعلق به شرکت‌های کوچکی نظیر «نرو»[۸]، «پرومته ئوس»[۹] و «استودیوی ۲۹»[۱۰] بودند.

در مورد «اوفا» نیز حداکثر پس از تصاحب آن توسط کنسرسیوم «هوگن برگ» عاقبت اندیشی‌های سیاسی و اقتصادی جایگزین همهٔ مسئولیت‌های هنری گردید.

6: Hugenberg.
7: Erich Pommer.
8: Nero.
9: Prometheus.
10: Studio 29.

فیلم‌های مجلل و باشکوه تاریخی و ارنست لوبیچ

«اوفا» بلافاصله پس از تأسیس، سبک و شیوهٔ خاصی برگزید که در آن تخصّص یافت و تا انحلال موقت شرکت در سال ۱۹۴۵ در نگه‌داری آن اهتمام و سعی کامل مبذول داشت: ساختن فیلم‌های مجلل و با شکوه تاریخی. گردانندگان «اوفا» که به‌شدت تحت تأثیر موفقیت‌های سینماگران ایتالیایی در ساختن آثاری چون «کابیریا» و «کجا می‌روی؟» قرار گرفته بودند، تصمیم به تولید آثاری از این قبیل گرفتند تا بتوانند در بازار جهانی جایی برای خود به دست آورند. آن‌ها به جنبه‌های اقتصادی این کار بیش از مسائل سیاسی آن می‌اندیشیدند: آن امکانات تبلیغاتی که در این گونه فیلم‌های «بزرگ» نهفته بود، مدت‌ها بعد کشف شد. کارگردانانی که در ساختن این گونه فیلم‌های بزرگ ورزیدگی داشتند، به هیچ وجه تحت تأثیر سرمشق‌های ایتالیایی خود نبودند. آن‌ها می‌توانستند در تآتر معاصر کشور خود و نزد «ماکس راینهارت»[۱۱]، سرچشمه‌های الهام خویش را جست‌وجو کنند. نظم گُرگونهٔ توده‌های صامت و تغییر و تبدیل پویای تضاد تاریکی و روشنی را می‌شد به‌طور مستقیم در فیلم به کار گرفت. کارگردانانی نظیر «دیمیتری بوخووتسکی»[۱۲] در **دانتون**— ۱۹۲۰— و **اتللو**— ۱۹۲۲— ؛ «ریشارد اسوالد»[۱۳] در **لوکروس بورژیا**— ۱۹۲۲— و **کارلوس و الیزابت**— ۱۹۲۴— و «ریشارد ایش‌برگ»[۱۴] در **موناوانا**— ۱۹۲۲— به‌طور کامل از صحنه‌پردازی‌های «راینهارت» تأثیر گرفته‌اند.

در میان کارگردانان فیلم‌های عظیم مربوط به سال‌های پیرامون ۱۹۲۰، تنها «ارنست لوبیچ»[۱۵] بود که از خود فردیتی نشان داد.

«ارنست لوبیچ»، ۱۸۹۲—۱۹۴۷، به‌عنوان بازیگر نزد «راینهارت» به کار پرداخت اما به‌زودی راه خود را به سوی سینما بازیافت؛ به‌عنوان بازیگر و کارگردان، ابتدا در زمینهٔ قطعات کمیک و فولکلوریک نظیر **کفش‌فروشی پینکوس**— ۱۹۱۶— و **زندان بانشاط**— ۱۹۱۷— تخصّص یافت. پس از تأسیس «اوفا»، یکی از گردانندگان مؤسسه، «پاول داویدسون»، او را برای ساختن «فیلم‌های بزرگ» استخدام کرد. در زمان جنگ فیلم‌های **چشمان مومیایی**—۱۹۱۸— و **کارمن**— ۱۹۱۸— را ساخت که هر دو تهی از مضامین تاریخی فیلم‌های بعدی او بودند. «لوبیچ» پس از آن **مادام دوباری**— ۱۹۱۹—، **آنابولین**— ۱۹۲۱— و **همسر فرعون**— ۱۹۲۲— را پدید آورد. در این میان او با ساختن فیلم‌های **شاهزاده خانم صدف‌های دریایی**— ۱۹۱۹— و **دختران کول هیزل**— ۱۹۲۲— به ساختن آثار تفریحی پرداخت و با پدید آوردن فیلم‌های **عروسک**— ۱۹۱۹—، **سوموروون**— ۱۹۲۰— و **گربهٔ کوهستان**— ۱۹۲۱— دست به آزمایش هایی در زمینهٔ موضوع‌های تخیلی با دکورهای باب روز زد.

11: Max Reinhart.
12: Dimitri Buchowetzki.
13: Richard Oswald.
14: Richard Eichberg.
15: Ernst Lubitsch.

با آن که «لوبیچ» موضوعات متنوعی در آثارش به کار گرفته، درعین حال شخصیت خالق آن ها در همهٔ این فیلم ها آشکار است.

«لوبیچ» درفیلم های مجلل و باشکوه خود کم تر به دنبال بزرگ‌نمایی آثاری بود که ضعف های انسانی را دنبال می‌کردند، گرایشی که بعدها در همهٔ فیلم های او ادامه یافت و در امریکا به کمال خود رسید. او ازیک سوراخ کلید، به توصیف تاریخ جهان می‌پرداخت. درفیلم «مادام دوباری» به تشریح انقلاب فرانسه از برآیند حسادت های فردی دربار لویی پانزدهم پرداخت؛ و «آنابولین» نیز به شکلی انتخاب شده بود که داستان، تحت تأثیر مقولهٔ سکس قرار گیرد.

«همسر فرعون» با عنوان خود، زنگ شیوهٔ بیان و روش «لوبیچ» را به صدا درآورد؛ حاکمیت ستمگران در مصر باستان در قالب داستان عشقیِ غم انگیزی تصویر می‌شود. در هر سه فیلم، یکی از ستمگران رنجیده‌خاطر از کسانی که از او اطاعت نکرده‌اند، انتقام می‌گیرد. علت انتقام او و نیز طغیانی که علیه او صورت می‌گیرد، امری شخصی باقی می‌ماند: ابرازعشقی که بی پاسخ مانده یا ظلم و ستمی که رواشده است. ستمگر، درفیلم های «لوبیچ»، شوهر فریب خوردهٔ حسود و خرده بورژوایی است که تمامی وسایل تصور پذیر و ممکن شکنجه را در اختیار دارد.

از سوی دیگر «لوبیچ» در تصویر کردن بیش از اندازهٔ شکوه و جلال دربارهای فرانسوی، انگلیسی و مصری می‌کوشید. توانایی او بیش از همه در فیلم «سومورون» ظاهر می‌شود که در آن، موضوع فیلم های تاریخی در چارچوب پانتومیمی (لال بازی) تخیل انگیز — که «راینهارت» بارها آن را به روی صحنه آورد— صورت می‌گیرد. «لوبیچ» در قالب واریته ای باشکوه و مجلل، همراه با «عَربسک» [۱۶] های فراوان، تصویری خونین از ستمگری، حسد، شکنجه و آدمکشی به دست می‌دهد.

تمسخر «لوبیچ» همیشه متوجه نمایندگان قدرت حاکمه است، چه آن ها که جزءِ ستمگران تاریخ اند و چه آن ها که قطب های اقتصادی امریکا به شمارمی‌آیند، چه روحانی کاتولیک ومعلم فیلم **عروسک**، یا بعدها رئیس پلیس روسی فیلم **نینوچکا** و یا مأمور گشتاپو درفیلم **بودن یا نبودن**. او در برابر نظام جبر و ستم، تسلیم شده بود؛ ستمدیدگان تنها به زدن تلنگری به این نظام قانع بودند. «لوبیچ» هیچ پیرو مستقیمی در آلمان — که آن را به سال ۱۹۲۲ ترک گفت— نیافت. کارگردانان بعدیِ فیلم های باشکوهِ تاریخی نظیر «آرسِن فن سر پی» [۱۷] یا «وایت هارلان» [۱۸]، ارتباط مشخص تری با قدرت داشتند.

۱۶: *Arabesk* بعضی قطعات متنوع موسیقی است. معنی دیگر آن به نقل از مقالهٔ دکتر «عباس زمانی» در مجلهٔ «هنر و مردم» (شمارهٔ ۱۲۶) چنین است: «زینت نقاشی یا حجاری مورد استعمال در آرایش. خط ایده‌آل و رابط بعضی لبه ها و تشکیل دهندهٔ اساس یک ترکیب نقاشی یا حجاری.»

17: Arsén Von Cserépy.   18: Veit Harlan.

از اکسپرسیونیسم...

پنج سالی را (از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲٤) که آلمان به خاطر شکست در جنگ به سخت ترین شکل ممکن طی کرد و درنتیجهٔ شورش و کودتاها، مداخله های نظامی، کاهش ارزش پول و گرسنگی، به شدت متزلزل شد، از نظر هنری، غنی ترین دوران سینمای آلمان به شمار می رود.

در این دوران «فقط کافی بود که کسی به سینمای آلمان نظری بیفکند تا بتواند به کاربرد حقیقی قلمرو سینما پی ببرد» (پُل روتا).

نخستین آزمایش های هنری در سینمای آلمان نمایشگر گرایش های آن در به تصویر کشیدن رویدادهای «درونی» و عینیت بخشیدن نمادین به آن ها بود.

هنر پیشه «پاول وگنر»[19]، ۱۸۷٤ — ۱۹٤۸، که مانند «لوبیچ» و «مورناو» یکی از اعضای گروه «راینهارت» به شمار می رفت، قصه های افسانه آمیز رمانتیک را بر پرده تصویر می کرد.

فیلم **دانشجوی پراگ** (نخستین برداشت ۱۹۱۳) که برای کارگردانی آن «اشتلان ریه»[20] دانمارکی برگزیده شده بود، راه ورود موضوع خاصی را به سینمای آلمان هموار کرد: شعبده بازی، نمونهٔ دانشجویی را به کار می گیرد و اورا وادار می کند که به قتلی دست بزند؛ گناه قتل را برگردن دانشجو می اندازند و او به ناچار خودکشی می کند. ایجاد خلل در ماهیت آدمی، تجربه ای است که در سینمای آلمان به شکل سرسام آوری افزایش می یابد: انسانی توسط نیروهای نامرئی هدایت می شود و دست به اعمالی می زند که خودش را برای انجام آن ها مسئول احساس نمی کند. بدل و سایه، آشکارترین تصاویر این «من دیگر» هستند، یعنی «شر» در درون جان یا «آن»، یعنی ضمیر ناخودآگاه.

در فیلم **گولم**[21] (نخستین برداشت ۱۹۱۵) — که «وگنر» با همراهی «هنریک گالین»[22] آن را کارگردانی کرد — کارگران ساختمانی، موجودی سفالین را که متعلق به دورهٔ قرون وسطی است از زیر خاک بیرون می آورند؛ یک فروشندهٔ اشیای عتیقه، به کمک خواندن اورادی موفق می شود در آن موجود حیات بدمد؛ این موجود نسبت به دختر سرور خود گرایشی غیرمجاز پیدا می کند و سرانجام دستخوش جنون می گردد: در این جا نیز موضوع رهایی از چنگ نیروهایی ناشناس مطرح است که به طور ناشناخته به شکل نیروهای ضمیر ناخودآگاه ظهور می کنند.

«اوتو ریپرت»[23]، کارگردانی که با ساختن سری فیلم های پلیسی «نیک کارتر»[24] به شهرت رسید، موضوع فیلم «گولم» را در یک سریال به نام **هومون کولوس**[25] — ۱۹۱٦ — به کار گرفت. در این فیلم نیز شیئی هنری، خود را از اختیار مالک خویش که استاد شیمی است بیرون می کشد و به صورت دیکتاتوری درمی آید که ملت را به وحشت می اندازد، جنگی جهانی به راه می اندازد و سرانجام در اثر

19: Paul Wegener. 20: Stellan Rye.

۲۱: *Golem* : یکی از شخصیت های افسانه ای یهود.

22: Henrik Galeen. 23: Otto Rippert.

24: Nick Carter. 25: Homun Culus.

ضربهٔ یک صاعقه کشته می‌شود. دکورهای اکسپرسیونیستی، همان گونه که «اشتلان ریه» برای نخستین بار در فیلم **خانه‌ای بی در و پیکر**— ۱۹۱۴— به کار گرفته بود، در سری فیلم های «هومون کولوس» مکمل خودرا در بازیگرانی که ملبس به لباس‌های عجیب و غریبی هستند و ظاهری غیر ناتورالیستی و شاد دارند، بازمی‌یابد.

«دوران کلاسیک» سینمای آلمان با ظهور نویسنده‌ای آغاز شد که اهمیت نقش او در حد اهمیت نقش «چزاره زاواتینی»[۲۶] برای نئورئالیسم ایتالیاست.

«کارل مایر»[۲۷]، ۱۸۹٤— ۱۹٤٤، اهل گراتس بود. پدرش قماربازی بود ورشکسته که سرانجام دست به خودکشی زد. «مایر» مدتی به عنوان سرایدار، خوانندهٔ کُر، سیاهی لشکر، طراح و دراماتورژ کار کرد. درسال ۱۹۱۹ دربرلین با «هانس یانوویتس»[۲۸] که در گذشته افسرارتش بود آشنا شد. با کمک و همراهی او، سناریوی فیلم **مطب دکتر کالیگاری**— ۱۹۲۰— را به رشتهٔ تحریر درآورد. «مایر» فیلم‌نامه‌های متعدد دیگر خودرا به‌تنهایی نوشت. غیر از «کالیگاری»، فیلم هایی چون **گنوئینه**[۲۹] اثر «وینه»[۳۰] — ۱۹۲۰ —؛ **پله‌های عقبی** اثر «لئوپولدیسنر»[۳۱]؛ **خرده شیشه‌ها**— ۱۹۲۱— و **شب کریسمس**— ۱۹۲۳— اثر «لوپوپیک»[۳۲]؛ **وانینا**— ۱۹۲۲— اثر «آرتورفون گرلاخ»[۳۳]؛ **سرگذشت گریس هوس**— ۱۹۲۵— اثر «فریتس وندهاوزن»[۳۴] و **قصر فوگل اود**— ۱۹۲۱ —، **آخرین مرد**— ۱۹۲٤ —، **تارتوف**— ۱۹۲۵— و **طلوع**— ۱۹۲۷— اثر «فریدریش ویلهلم مورناو»[۳۵] نیز برمبنای نوشته های «مایر» ساخته شده‌اند.

سناریوهای «مایر» که تپنده و اکسپرسیونیستی نوشته شده بود، همهٔ رهنمودهای دقیق کارگردانی را در خود نهفته داشت. «کارل فروند»[۳۶] فیلم بردار می‌گفت: «هر نوشتهٔ «کارل مایر»، خود یک فیلم است». «مایر» به زبان سینما می اندیشید و به همین علت نیز هرگز چیزی غیرازفیلم نامه ننوشت. قسمت اعظم کشفیات سینمای صامت آلمان درزمینهٔ حرکات دوربین فیلم برداری، مبتنی بر پیشگامی های اوبوده است.

او نوشته هایش را دریک تماس پیوسته با کارکنان فنی که همواره مانوورهای نووپیچیده‌ای از آن ها طلب می‌کرد، تنظیم می‌نمود. اما درعین حال اوبصیرترین منتقد سبک وشیوه‌ای محسوب گردید که خود آن را بنیاد گذارده بود. پس ازتماشای فیلم **رزمناوپوتمکین**، دیگرفقط به‌ندرت دست به‌نوشتن فیلم‌نامه‌زد. او امکان موفقیت سینمای آینده‌را در به کار گرفتن اصول مونتاژروسی درفیلم های مستند می‌دید.

ساختن فیلم **برلین، سمفونی شهری بزرگ** را او باعث شد. «مایر» به انگلیس مهاجرت کرد و

26: Cesare Zavattini. 27: Carl Mayer. 28: Hans Janowitz.

۲۹: *Genuine* به‌معنای غریزی وخالص.

30: Wiene. 31: Leopold Jessner. 32: Lupu Pick.

33: Arthur Von Gerlach. 34: Fritz Wendhausen.

35: Friedrich Wilhelm Murnau. 36: Karl Freund.

دربرش فیلم های مستند، ازجمله فیلم **دنیای وفوراثر** «پُل روتا»[37]، اورا دستیاری کرد.

سناریوی فیلم «مطب دکتر کالیگاری» از یک بازار مکاره آغاز می‌شود؛ در آن‌جا یک شعبده‌باز به معرفی «واسطه»ی[38] خود «سزار» می‌پردازد. دانشجویی که سزارمرگ اورا برای آینده‌ای نزدیک پیش‌بینی می‌کند، در همان شب به‌قتل می‌رسد؛ به دختری نیز سوءقصد می‌شود و به‌قتل می‌رسد. یکی از دوستان آن‌دو که ماجرارا ردیابی می‌کند به‌نتیجه می رسد که شعبده‌باز و رئیس بیمارستان هردو یکی هستند. رئیس بیمارستان به‌کمک هیپنوتیزم، بسیاری از بیماران خود و از آن میان سزاررا وادار به‌جنایت های متعددی می‌کند. راز رئیس بیمارستان فاش می‌شود و قدرت خودرا از دست می‌دهد و درپایان، کارش به جنون می انجامد.

به‌نظر «زیگفرید کراکاوئر»[39]: «هدف «مایر» و «یانوویتس» این بود که همهٔ قدرت دستگاه حاکمه‌را ــ که با خدمت اجباری سربازی و شعله‌ور کردن جنگ‌های بی شمار، حاکم برمرگ و زندگی مردم کشورشده بود ــ متلاشی کنند».

اینان در قالب یک روانکاو، آماجشان افشای چهرهٔ ظلم و ستمگری بوده است؛ سزار به‌مثابهٔ یک «واسطه»، نقش یک «آدم عادی» را برای آن‌ها داشته که در برابر قانون، مطیع محض است؛ «فرانسیس» دانشجورا باید به‌عنوان نمایندهٔ عقل و خرد دانست که در پایان، بر «نیروی غیرعقلانی» چیره می‌شود.

همان اندازه که هدف نویسندگان درخورد توجه است، به‌همان اندازه نیز این مسأله اهمیت دارد که آن‌ها چنین موضوعی را در قالب داستانی روانکاوانه بیان می‌کنند. قدرت ستمگرانه در شکل ملموس اجتماعی آن تصویر نمی‌شود، بلکه به‌عنوان موجودی اسرارآمیز نشان داده می‌شود که دارای قدرتی جادویی است و درتاریکی فعالیت دارد و شخصاً زیرفشارروانی است.

«اریش پومر»[40] رئیس مؤسسهٔ «دکلا ــ بیوسکوپ» و «روبرت وینه»ی کارگردان، برای داستان «مایر» و «یانوویتس» چهارچوبی پدید آوردند (به تحریک «فریتس لانگ» که در آغازقرار بود شخصاً کارگردانی آن‌را برعهدبگیرد) که مُهردیوانگی را بر چهرهٔ دشمن کالیگاری ــ که درحقیقت سراسر داستان‌را برای رئیس انسان‌دوست تیمارستان بازگو کرده است ــ می‌زند. «کراکاوئر» برآن است که با این وسیله، فیلمی «انقلابی» را به‌فیلمی «سازشگر» بدل کرده‌اند، این عمل تنها به‌این علت ممکن بود بدون هیچ حادثه‌ای موفق از کار درآید، چون طرح نخستین آن پیشاپیش به‌یاریش آمده بود، همچنین بدین علت که جریان داستان «در تاریکی روح» رخ می‌داد و به‌راحتی و بی هیچ مقاومتی درداخل چهارچوب فوق قرارمی‌گرفت. «مایر» و «یانوویتس» برای طراحی دکورها، «آلفرد کوبین»[41] را پیشنهاد کرده بودند که از پیشروان و هم‌مسلکان سوررئالیست‌ها به‌شمار می‌آمد. این پیشنهاد نیز آشکار می‌کند که این دو نویسنده تا چه اندازه اسیر نیروی جبری بودند که خود، دیگران‌را

37: Paul Rotha.   38: Medium.   39: Siegfried Kracauer.
40: Erich Pommer.   41: Alfred Kubin.

به‌طغیان علیه آن فرامی‌خواندند. دلهره‌ای که وجود «کوبین» را از رؤیاهای کابوس گونه و صحنه‌های جنون‌آمیز انباشته بود به‌زحمت می‌توانست بیانگر تپشی آزادی‌بخش باشد. همچنین سه نقاش گروه «اشتورم»[۴۲] یعنی، «هرمان وارم»[۴۳]، «والتر روریگ»[۴۴] و «والتر رایمان»[۴۵] نیز که به‌جای «کوبین» استخدام شده بودند، دکوری آفریدند که داستانْ را بیشتر به‌صورت یک کابوس جلوه می‌داد تا اشاره‌ای انقلابی برمکانیسم اجتماعی. آن‌ها زمین را با مثلث‌هایی نقاشی کرده‌اند که خود مانند راهنمایی مؤثر جلوه می‌کند؛ پستی و بلندی‌ها به‌سوی عابرین پیش آمده‌اند و آن‌ها را از محل دور می‌کنند؛ آسمان، سطح رنگ باخته‌ای است که برآن درختان خشکِ عجیب نقش شده است و از آن آژیرهای تهدیدآمیزی به‌گوش می‌رسد.

در میان بازیگران، تنها «ورنر کراوس»[۴۶] و «کنراد وایت»[۴۷] هستند که به‌عنوان «کالیگاری» و «سزار» حق مطلب را درمورد این طرح اکسپرسیونیستی ادامی‌کنند. به گفتهٔ «رودلف کورتس»[۴۸] : «با قدرتی بسیار در راستای این طرح متافیزیکی بازی می‌کنند».

در سال‌های بیست شمار آزمایش‌هایی که انجام شد تا از «کالیگاری» تقلید شود، کم نبود: «روبرت وینه» شخصاً درفیلم‌های **گنوئینه**— ۱۹۲۰—؛ **راسکول نیکف**— ۱۹۲۳—؛ **دست‌های اورلاک**— ۱۹۲۴—؛ از دکور، لباس‌ها و بازیگران اکسپرسیونیستی بهره گرفت؛ همچنین «کارل هاینتس مارتین»[۴۹] درفیلم **از صبح تا نیمه‌شب**— ۱۹۲۰—؛ «هانس کوبه»[۵۰] درفیلم **تورگوس**— ۱۹۲۰—؛ «فریتس لانگ»[۵۱] درفیلم **دکتر مابوزهٔ قمارباز**— ۱۹۲۲—؛ و «پاول لنی»[۵۲] درفیلم **کارگاه پیکره‌های مومی**— ۱۹۲۴—. اما هیچ‌یک از این فیلم‌ها به‌سرمشق خود نرسیدند. اشکال اکسپرسیونیستی به‌صورت آرایش‌هایی[۵۳] ساده دگرگون شد؛ این اشکال توانایی آن‌را نداشتند که بتوانند تصویر دنیای سه بُعدی رامجسم کنند؛ بازی‌های ناتورالیستی بازیگران، دکورها را به‌صورت پرده‌هایی ساده درآورده بود. «مطب دکتر کالیگاری»، نیز خود برکنار از این معایب نیست. درواقع فقط چند نمای انگشت‌شمار وجود دارد که با گذشت زمان، استحکام رؤیاها را حفظ می‌کنند. درسایر قسمت‌های فیلم، موارد مصنوعی و ساختگی آن را آشکارا می‌توان تشخیص داد. فرم‌هایی که ازنقاشی گرفته شده‌اند، اصل و منشأ خودرا بروز می‌دهند و رخصت آن‌را نمی‌دهند که با همراهی بازیگران و دوربین و برش، وحدتی اجباری ایجاد شود. از سوی دیگر عناصری از سبک «کالیگاری» دوباره به‌گونه‌ای جدا شده از سرمشق اکسپرسیونیسم شاعرانهٔ خود و فرمی که به‌بیان آشکار واقعیت نزدیک شده، درفیلم‌های بی‌شمار دیگری رسوخ می‌کند.

سایه‌های نقاشی شدهٔ فیلم «کالیگاری» دوباره به‌صورت واقعی درمی‌آیند. یکی از این گونه سایه‌ها حتی درخود فیلم موجود است: مثلاً هنگامی که «سزار» می‌خواهد دختررا به‌قتل برساند، ابتدا

42: Sturm.
43: Hermann Warm.
44: Walter Röhrig.
45: Walter Reiman.
46: Werner Krauss.
47: Konrad Veidt.
48: Rudolf Kurz.
49: Karlheinz Martin.
50: Hans Kobe.
51: Fritz Lang.
52: Paul Leni.
53: Ornament.

سایهٔ بسیار بزرگ او دیده می‌شود که برروی دختری که خوابیده است می افتد. هیچ یک از مایه های[54] این فیلم تا به‌این پایه نتوانسته است مکتب‌ساز باشد. کارگردانان بعدی توانستند خصوصیت هشداردهندهٔ کنگره ها، درختان، پشته های کشتزارها، سایه ها، مثلث ها و خطوط دندانه داررا نمایان کنند، بی آن که نیازی به پناه آوردن به دکورهای نقاشی شده را داشته باشند.

آنچه از «کالیگاری» در سینمای سال های بعد آلمان پابرجا ماند، تلاشی بود که در جهت نشان دادن محیط، به‌عنوان بیان عینی «روح» و احساس و حالت صورت می‌گرفت.

جذبه و افسون تصویر انسان برتر، تا زمانی در سینمای آلمان دوام پیدا کرد که عدم اطمینان اجتماعی و سیاسی پابرجا بود. فیلم های موفق آن دوران نمایشگر کابوس ستمگری و ترور بودند: «نوسفراتو»ی خون آشام «مورناو»؛ «مرگ خسته» و «دکتر مابوزه»ی «لانگ»؛ فرماندار «وانینا»یِ «گرَلاخ»؛ پیکره های «کارگاه پیکره های مومی» اثر«لنی»؛ «هارون الرشید»، و«ایوان مخوف» و «جک درنده»، همگی ستمگرانی خشن و ظالم و تصاویری دردناک از خودکامگی های سیاسی بودند.

سبکی تزیینی، «معماری»، آرایشی — اکسپرسیونیستی، از مشخصات این گونه فیلم ها و همچنین فیلم های «فریتس لانگ» و داستان مربوط به «جک درنده» در فیلم «کارگاه پیکره های مومی» است.

در فرم های دقیق این آثار، جبری نمایان بود که بر مردمان حاکم است. برعکس درفیلم های دیگر و از آن جمله در «وانینا» و در داستان «ایوان» مربوط به‌فیلم «پیکره های مومی»، فرم های غیرعادی و در عین حال بیمارگونه —سقف های سنگین کوتاه، راهروهای پیچ درپیچ، پله های ترک خورده— همراه نور پردازی پراکنده، فضایی رؤیایی ایجاد می‌کند. این فضا نمایشگر آن است که در این جا، آن رویدادها و برخوردهای روانی درآستانهٔ ضمیر آگاه، منظورنظر بوده است.

اما هیچ یک از فیلم های آلمانی این دوره، مستقیماً به‌واقعیت های اجتماعی و سیاسی چشم نمی‌دوزد. دوربین را نیز هرگز جرأت آن نیست که از کارگاه به‌خیابان بیاید، حداکثر ممکن است یک بار جنگلی واقعی یا خرابهٔ قلعه ای بر پرده نمایان شود. واقعیت معاصر، تنها ممکن است از راه عینیت بخشیدن نمادین بازتاب های روانی حضور پیدا کند. ترس و وحشت از جبر اجتماعی به‌شکلی ذهنی بازتاب می یابد؛ رنج کشیدن از «شری» نامعقول در روان خود.

... تا فیلم‌های مجلسی

«کارل مایر» که سینما را به‌سوی اکسپرسیونیسم سوق داد، بازگشت آن را نیز از سبک «کالیگاری» سبب شد. با فیلم هایی که مُلهم از نوشته های او ساخته شده بود، نظیر «پله های عقبی»، «خرده

54: Motive.

شیشه»، «شب کریسمس» و «آخرین مرد»، شکل ویژه‌ای از فیلم که عنوان «فیلم مجلسی» پیدا کرده بود، به کمال خود رسید.

آنچه در این داستان‌ها توصیف می‌شود، درام ناتورالیستی زندگی افراد عادی جامعه و مستخدمین است، با پایانی غم انگیز: زن مستخدمی پس از آن که نامزدش به دست یکی از عشاق حسود او کشته می‌شود، خودکشی می‌کند (پله های عقبی)؛ سوزن‌بان رئیس خودرا می‌کشد، چون او به دخترش تجاوز کرده است (خرده شیشه)؛ قهوه‌خانه داری دست به خودکشی می‌زند، زیرا مادرش با خواسته های روانی خود اورا از زندگی بیزار کرده است (شب کریسمس)؛ نگهبانی از این که اورا به دربانی توالتی تنزل مقام می‌دهند، درهم می‌شکند (آخرین مرد).

در این جا دیگر تأثیر نیرویی مافوق انسانی نیست که مانند فیلم های دنباله رو «کالیگاری»، قهرمان داستان را به داشتن سرنوشتی گریزناپذیر محکوم می‌کند، بلکه غریزهٔ شخصی آن‌هاست که آنان را کورکورانه به سوی فساد و تباهی می‌کشاند.

«این فیلم‌های «غریزی» مکمل فیلم های «ستمگران» هستند» (کراکاوئر). غرایر، نمایندگانِ توانایی هایِ بی‌نام و نشانی هستند که در ستمگران بروز می‌کنند، و سرانجام ستمگران بیشتر موجوداتی غریزیِ هستند؛ از «گولم» گرفته تا «کالیگاری» و «جک درنده» در فیلم «کارگاه پیکره های مومی». دنیای اشیا در فیلم های مجلسی همان قدر سرشار از احساس است که در فیلم های اکسپرسیونیستی.

پله های پیچ در پیچ در فیلم «پله های عقبی» اثر «لئو پولد یسنر» همان نقش پراهمیتی را داراست که در فیلم اکسپرسیونیستی «پاول لنی»، یعنی «کارگاه پیکره های مومی»؛ مادر در فیلم «شب کریسمس» مانند قاتل در فیلم «کالیگاری» پیشاپیش خود سایه ای شوم می اندازد؛ دختری که در «پله های عقبی» خودکشی می‌کند و همچنین صلیب های گورستان، مانند درختان در فیلم «کالیگاری»، بر پهنهٔ آسمان شبحی سیاه می اندازند؛ این تصاویر نشانه های نحوست‌اند. اما از آن جایی که دکورها، لباس ها و بازی ها نسبت به فیلم های اکسپرسیونیستی طبیعی تر جلوه می‌کنند — حتی «یسنر» و «پیک» در مورد نماهای خارجی از سوئدی ها تأثیر پذیرفتند — میان دنیای خارج و ضمیر ناخودآگاه رابطه ای ایجاد می‌شود که ماهیت غم انگیز این فیلم های مجلسی را خبر می‌دهد.

وحدت زمان و مکان و واقعه — که فیلم های مجلسی آن را باب کردند — و همبستگی استوار شده بر این وحدت، نمایشگر وحدتی است که سرنوشت قهرمان داستان را شکل می‌بخشد. هیچ امیدی فراتر از این پیوند مستحکمِ زمان و مکان و واقعه نمی‌رود. دیوارها در فیلم «پله های عقبی» به شکلی نمادین، محل وقوع داستان را احاطه می‌کنند؛ آسمان تنها یک بار در یک نما ظاهر می‌شود، آن هم وقتی که مستخدمه به بالای بام رسیده است تا خودرا از آن جا به زیر پرتاب کند. در این که از چنگ زمان گریزی نیست، ساعت ها که تقریباً در همهٔ این نوع فیلم ها نقشی دارند، به شدت تأکید دارند.

مسیر داستان در فیلم های «پله های عقبی»، «خرده شیشه» و «شب کریسمس» دست کم با مرگِ یکی از شخصیت های اصلی فیلم به پایان می‌رسد.

در سناریوهای «مایر»، از انسان‌ها به‌عنوان «پیکرها» ــ گِشتالت ــ سخن می‌رود؛ این «پیکر»، «مرد»، «مادر» و «سوزن‌بان» نام دارند. اشکال تمثیلی نمایشگر هیجان‌های ضمیر ناخودآگاه‌اند. ماهیت آدمی تا حد یک غریزه کاهش می‌یابد. علت انصراف از به‌کار گرفتن نوشتهٔ میان صحنه‌ها را هم باید به‌حساب این غریزه گذاشت. مبارزان «سینمای سینمایی» از این «پیکرها»، به‌عنوان پیروزیِ «ماهیت ویژه»ی قلمرو سینما، تمجید می‌کنند.

کارگَردانانی نظیر «آیزنشتاین» و «درایر» در این فاصله درک کرده‌اند که چگونه نوشتهٔ میان صحنه‌ها را در مسیر تصاویر ادغام کنند. این فقط سینمای مجلسی بود که می‌توانست از نوشتهٔ میان صحنه‌ها چشم‌پوشی کند، زیرا «آن‌جا که غرایز و شهوت‌ها در داخل و خارج محدودهٔ تفکر انتزاعی به‌شکوفایی می‌رسند، این امکان را پیدا می‌کنند که به‌بهترین شکل ممکن به‌صورت تصویری ناب جلوه‌گر شوند» (ز. کراکاوئر).

فیلم‌های مجلسی که از سوی «کارل مایر» ابداع شده بود، در ادامهٔ بی‌واسطهٔ «فیلم‌های خیابانی»، که با فیلم **خیابان** ــ ۱۹۲۳ ــ اثر «کارل گرونس»[55] به‌صورت یک مُد درآمد، قرار می‌گرفت: یک فرد عادی از دنیای یکنواخت زندگی داخلی خود می‌گریزد تا به‌دنبال جذبه‌ها و کشش‌های «خیابان» برود؛ زنی بدکاره او را به کاباره‌ای می‌برد؛ در آن‌جا قتلی اتفاق می‌افتد که آن را به گردن او می‌اندازند. پلیس پس از چندی به بی‌گناهی او پی می‌برد و او که از آرزوهای ممنوع خود «سالم» بیرون جسته است، دوباره به‌خانه بازمی‌گردد. بیهودگی فرار از دنیای دربستهٔ فیلم‌های مجلسی، در این جا به‌طرزی مثبت تفسیر می‌شود. قهرمان در پایان، مغلوب سرنوشت انفجارآمیز خود نمی‌شود. اتفاقاً همین دنیای سربسته است که به او اطمینان می‌بخشد. خیابان با آن چراغ‌های رنگین و فریبندهٔ تبلیغاتی و فانوس‌هایش، راهروهای تاریک خانه‌ها و پیچ‌وخم‌هایش ازاین پس در سینمای آلمان نمایشگر نوعی تصویرِ خیالی و منفی است: دنیای باشکوه اما کشنده‌ای است در برابر دنیای اعتماد که دنیایی غیرشفاف ارائه می‌کند. همچنین پس از ۱۹۲٤ که ثبات اقتصادی دوباره برقرار می‌شود، فیلم‌های مجلسی دنباله روهایی پیدا می‌کند. «اوالد آندره دوپون»[56]، ۱۸۹۱ ــ ۱۹٦۱ درفیلم **واریته** دنباله‌رو «آخرین مرد» بود. این به‌سبب ایفای نقش نخست فیلم توسط «امیل یانینگز»[57] نیست که انسان به‌یاد آن فیلم می‌افتد، حتی داستان نیز ممکن بود توسط «کارل مایر» نوشته شده باشد: آکروباتی که دارد پیر می‌شود، نسبت به‌معشوقهٔ جوانش وابستگی دارد؛ هنگامی که به‌خیانت او پی می‌برد، رقیب را به‌قتل می‌رساند. سرنوشت این قهرمانِ داستان که به‌شدت تحت تأثیر غرایز خویش است به‌انتها می‌رسد. «دوپون» برای فیلم‌برداری این فیلم «کارل فروند» را استخدام کرد که همراه «مایر»، «آخرین مرد» را ساخته بود. نتیجه این بود که فیلم‌برداری این فیلم از نظر کمال، فیلم‌های دیگر را پشت‌سر گذاشت.

55: Karl Grunes. 56: Ewald André Dupont.
57: Emil Jannings.

«دوربین رها شده» تماشاگررا به «همذات‌انگاری»[۵۸] با قهرمان داستان وامی‌دارد؛ به‌خصوص در صحنهٔ بندبازی، حالت روحی آشفتهٔ او را به تماشاگر القا می‌کند.

توجه و علاقهٔ سینمای پس از جنگ آلمان به مکانیسم ضمیر ناآگاه، تنها مربوط به آن مکتب سینمایی که «کارل مایر» آن را بنیاد نهاده بود، نبود. «آرتوررابینسون»[۵۹] در فیلم **سایه** — ۱۹۲۲ —، «هذیان شبانه»ای را نمایش می‌دهد: در یک مجلس فئودالی شبانه، سایه‌های مردان و زنان از خودشان جدا می‌شوند و برای آن‌ها به‌صورت غرایز شهوانی مجسم درمی‌آیند و درامی را بازی می‌کنند که آن‌ها را به‌پیروی نکردن از غرایز خود وادار می‌کند. تنها همین یک بار است که درامی این‌چنین با عکس‌العملی انتقادی روبه‌رو می‌شود و به‌عنوان سرنوشتی شایسته پذیرفته نمی‌شود. بیرون از این تلاش‌های سینمای تجاری — گرچه بخشی از آن با حمایت «اوفا» صورت گرفت — در سال‌های پس از جنگ، جنبش «پیشروها» نضج گرفت.

تلاش‌های اولیهٔ آن‌ها در آلمان، نخست محدود به ساختن فیلم‌های انتزاعیِ نقاشی بود. «ویکینگ اگلینگ»[۶۰] که نقاشی سوئدی بود، در فیلم **سمفونی مورّب** — ۱۹۱۹ —؛ خطوط خمیده و موازی را درفرم‌هایی منشوری شکل به‌کار گرفت. درفیلم **ریتم ۲۱** — ۱۹۲۱ — اثر «هانس ریشتر»[۶۱]، چند خط روشن، درضربی معین، سطوح مربع شکلی را پدید می‌آورند و درهم می‌پیچند.

برعکس، در مورد «والتر روتمان»[۶۲]، در فیلم‌های **اوپوس ۱** —۱۹۱۹—؛ **اوپوس ۲** —۱۹۱۹—؛ **اوپوس ۳** —۱۹۲۵— و **اوپوس ٤** —۱۹۲۵— او، سطوح محدّب و مقعّر دربرابر یکدیگر قرار می‌گیرند و به‌نظر می‌رسد که درهم می‌پیچند یا یکی می‌شوند. «روتمان» در فیلم **نیبلونگ‌ها** اثر «لانگ»، درپدید آوردن صحنهٔ **رؤیای شاهین** —۱۹۲۳— همکاری داشت.

هنگامی که پیشگامان سینمای فرانسه آنچه را که ساختهٔ دست آدمی است درراستای طغیانی شادی‌آفرین پیش می‌بردند، در آلمان، سینمای تجربی رابطهٔ خودرا با دنیای خارج قطع کرده بود و سرگرم بازی غیراختیاری با فرم‌های هندسی ویا تصویر کردن دنیای غرایز بود.

فریدریش ویلهلم مورناو[۶۳]

سینمای کلاسیک آلمان از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲٤ تااندازهٔ زیادی پیرو سبک و شیوه‌ای هنری بود که از نظر تئوری وعمل، ریشه دراکسپرسیونیسم شاعرانه و ادبی داشت و آن‌ها که درشکل بخشیدن به سینما مؤثر بودند دراین‌باره اتفاق‌نظر داشتند. این شیوهٔ کار حتی به کارگردانانی هم که دارای استعداد آفرینشگرانهٔ کم‌تری بودند امکان می‌داد که فیلم‌های هنری بسازند.

فقط دو کارگردان در دههٔ بیستم —صرف‌نظر از «لوبیچ» که در سال ۱۹۲۲ آلمان را ترک

58: Identifikation.
59: Arthur Robinson.
60: Viking Eggling.
61: Hans Richter.
62: Walter Ruttmann.
63: Friedrich Wilhelm Murnau.

گفت — به معنای واقعی کلمه «مؤلف» بودند: «مورناو» و «لانگ». در آثار این دو بود که سینمای آلمان از سرمشق های اکسپرسیونیستی شاعرانه و ادبی خود فاصله می‌گرفت.

«فریدریش ویلهلم مورناو» (با نام اصلی «فریدریش ویلهلم پلومپه»، ۱۸۸۹ — ۱۹۳۱) متولدِ «وستفال»، پیش از جنگ به تحصیل تاریخ هنر پرداخت و به عنوان دستیار «ماکس راینهارت» کار کرد. این هر دوپیشه، در آثار سینمایی او تأثیراتی از خود برجای نهادند.

«مورناو» در سال ۱۹۱۹ با ساختن فیلم **کودکی در لباس آبی** — که بعدها تکمیل شد — درخشیدن گرفت. تا سال ۱۹۲۱، فیلموگرافی او شامل شش فیلم بود: **شیطان** — ۱۹۱۹ —؛ **گوژپشت و رقاصه** — ۱۹۲۰ —؛ **چهرهٔ مضاعف** — ۱۹۲۱ — (سناریویی از «هانس یانوویتس») براساس داستان **دکتر جکیل و آقای هاید** اثر «استیونسون»)، **راهی به شب** — ۱۹۲۱ — (براساس نوشتهٔ «کارل مایر»)؛ **قصر فوگل اود** — ۱۹۲۱ — (باز هم براساس نوشتهٔ «کارل مایر») و **اشتیاق** — ۱۹۲۱.

«مورناو» در فیلم «راهی به شب» است که سرانجام در نمایش شور و حال، ذوقی از خود نشان می‌دهد، شور و حالی که در آن: «واقعیت سرشار از رؤیاست» (بلا بالاژ)[64].

در فیلم **نوسفراتو، سمفونی وحشت** — ۱۹۲۲ — (نوشتهٔ «هَنریک گالین»[65] براساس درام ترسناک **دراکولا** اثر «برام استوکر»[66]) برای نخستین بار استعداد «مورناو» در هر یک از نماها ظهور می‌کند. در این فیلم تنها به القای ترس و وحشت مبادرت نمی‌شود، بلکه وحشتی تلطیف شده — که اغلب از نگاه آشنایان سرچشمه می گیرد — مدنظر است. القای این وحشتِ تلطیف شده بیشتر به کمک شیوهٔ بیان صورت می‌گیرد تا نمایش شئ. منظره، عمارت، انسان و هر چیز، ظاهری هراس انگیز به خود می‌گیرد. بازتاب لرزان نور — ظهور «نوسفراتو» — «وامپیر» را همراهی می‌کند. او با سرعتی «اسلوموشن» وار حرکت می‌کند و به تدریج با پیش آمدن به سوی تماشاگر، بزرگ تر می‌شود و به صورت هیولایی درمی‌آید. از درون سوراخی که در کف یک زورق است، «وامپیر» از زاویهٔ پایین ظاهر می‌شود؛ پشت سر او، تورماهی گیری، طرحی دلهره انگیز دارد.

سناریوی سه فیلم بعدی «مورناو» را، «تئافون هاربو»[67] نوشت: **شبح** — ۱۹۲۲ — بر پایهٔ رمان «گرهارت هاوپتمن»[68]، **مزرعهٔ مشتعل** و **دارایی کنت بزرگ** — ۱۹۲۳ —. کارگردانی «مورناو» تنها درسکانس های انگشت شماری فراتر از سناریوی ملودراماتیک و گاه سطحی خود می‌رود.

فیلم **سقط جنین** (بر پایهٔ رمان «کارل هاوپتمن» — ۱۹۲۳ —) باعث همکاری دوباره با «کارل مایر» گردید که البته در فیلم بعدی او مثمر ثمر واقع شد.

هیچ فیلم دیگری چون **آخرین مرد** — ۱۹۲۴ — نمایشگر کمال سینمای کلاسیک آلمان نیست. سناریوی «کارل مایر» داستان یک «تراژدی آلمانی» را توصیف می‌کند؛ نگهبان پیر یک هتل را به دربانیِ توالتی تنزل مقام می‌دهند. اما اونیفورم باشکوه این مرد تنها مایهٔ غرور اوست و او را در میان

64: Béla Balázs.
65: Henrik Galleen.
66: Bram Stoker.
67: Thea Von Harbou.
68: Gerhart Hauptmann.

سایر کارمندان هتل و همسایگان خانهٔ اجاره‌ای اش ممتاز می‌کند. برای زمان کوتاهی موفق می‌شود که این نزول مقام را نزد خانواده‌اش کتمان کند. او برای آن که بتواند در یک مراسم عروسی شرکت کند، دوباره لباس قدیمی خود را می‌پوشد. کشف این فریب او را درهم می‌شکند و قرب و منزلتش را خدشه دار می‌سازد. دیدگاه فیلم با شخصیت اصلی اش یکی می‌شود؛ واقعیت به صورت بازتاب محض حالات متغیر او جلوه می‌کند و این تا زمانی است که او خود را مقتدر احساس می‌کند. تا این زمان سایر انسان‌ها به صورت کوتوله یا اشکالی توخالی، در متن ظاهر می‌شوند. اشیا نیز بیان کنندهٔ نیرو و قدرت آمرانهٔ این نگهبان هستند: چتری که او هنگام بارندگی روی سر مهمانان می‌گیرد و دَرِ گردانی که او آن‌ها را از آن‌جا به درون هتل هدایت می‌کند. بعدها برعکس، وقتی که شکسته و مچاله شده در دستشویی نشسته است، خطوط اندام او با باز و بسته شدن لنگهٔ دری قطع می‌شود. وقتی سایهٔ مهمانان عروسی بر سطح پنجرهٔ سفید می‌لرزد، او به صورت تصویری بی روح جلوه می‌کند.

«به سختی می‌توان «آخرین مرد» را اثری انتقادی — اجتماعی نامید. به زحمت می‌توان آن را، هنگامی که واکسیِ پیر در نمای پایانی آخرین قسمت اصلی، دستش را روی شانهٔ دربان توالت می‌گذارد، «طرفدار طبقهٔ شکست خورده و محروم» دانست» («ر. بورد»[۶۹] و دیگران). این حرکت در واقع بیشتر بر تحقیر «یک مرد تنزل مقام داده» دلالت دارد که اونیفورم پوش قدیمی، آن را احساس می‌کند و حس ترحمی را که نسبت به خود دارد، تأیید شده می‌بیند. انتقاد فیلم فراتر از قهرمانان آن نمی‌رود: فقط به رؤسای مغرور و همسایگان شایعه ساز می‌پردازد. این که این نگهبان در دورهٔ درخشان زندگیش همان قدر «موجود» ناچیزی بوده است که بعدها؛ این که باید او را به سبب وابستگی کاملش به اونیفورم، تحقیر شده خواند و این تحقیر تنها با از دست دادن موقعیتش نیست که صورت می‌گیرد. فیلم چیزی به ما نمی‌گوید.

نوعی کنایهٔ آرام به خود که «**امیل یانینگز**» در این فیلم و در نقش های بعدیش از خویش بروز می‌دهد، تنها باعث بسیج آن «لطف و مهربانی ظاهری و بسیار انسانی است که به آدم لبخند می‌زند» («تئودور. و. آدورنو» در بارهٔ فیلم **فرشتهٔ آبی**) و سبب از بین رفتن فاصله ها می‌شود.

این کنایهٔ خفیف نسبت به خود، در مؤخره‌ای هم که «مایر» و «مورناو» به خواهش «یانینگز» به فیلم افزودند، به چشم می‌خورد: لطیفهٔ مربوط به دربان توالتی که ثروتی چند میلیونی از یکی از مهمانان هتل به ارث می‌برد، بر پذیرش محدودیت بازیگر صحّه می‌گذارد و آن هم درست به سبب طنز و کنایهٔ مؤثری است که با آن، داستان بیان می‌شود. «آخرین مرد»، آخرین فیلم «مورناو» محسوب می‌شود که در شرایط تولید مناسب در اقتصاد شکوفای پس از جنگ پدید آمد. در حقیقت او با همین فیلم در اقتصاد آلمان برای خود چنان کسب اعتبار کرد که تنها «فریتس لانگ» به آن دست یافته بود؛ اما درست به همین علت نیز مجبور بود خود را با گرایش های سینمای نمایشی وفق دهد. «مورناو» برای «اوفا» دو فیلم پدید آورد: **تارتوف** —۱۹۲۵— و **فاوست** —۱۹۲۶—.

69: R. Borde.

«کارل‌مایر» در سناریوی خود، داستان کمدی «مولیر» را به روال فیلم های مجلسی، به‌چند صحنه کاهش داده و آن را به‌زمان حال برگردانده بود؛ این داستان کمدی به‌صورت «فیلم درفیلم» به‌نمایش گذاشته می‌شد و به‌این خاطر پدید آمده بود که چشمان دیوانهٔ پیری را باز کند که خود تهدید به‌قربانی شدن به‌دست «تارتوف» مؤنثی می‌شد.

این موضوع به «مورناو» امکان می‌داد تا مستقیماً خود را غرق در جاذبه‌های قشری کند. او با نور و سایه بازی‌ها دارد؛ معماری «روکوکو»ی محل بازی در داستان مؤثر بود و نحوهٔ بازی اغراق‌آمیزِ «یانینگز»، محتوای کمدی قطعه را بیشتر جلوه گرمی ساخت.

اما فیلم «فاوست» که «مورناو» آن‌را بدون یاری «مایر» به‌وجود آورد، به‌عنوان برداشتی آزاد، نمایشگر تلاش بیشتر او بود، هرچند در نهایت قابل تردید می‌نمود. «مورناو» در صحنه‌های ترسناک، مانند «نوسفراتو»، دوباره موفق شد که تخیلات را به‌صورتی واقعی و واقعیات را به‌شکلی تخیلی به‌نمایش درآورد. به‌این ترتیب، «مفیستو»[۷۰] به‌عنوان یک مسافر به‌مقابل «فاوست» می‌آید و با احترام شب کلاه خود را از سر برمی‌دارد — اما نه برای یک باربلکه در هر گوشهٔ خیابان ازنو— و شکل و شمایل شیطانی که برفراز شهر قرون وسطایی پدیدارمی‌شود، شباهت به ابری رعدوبرق زا دارد. برعکس، صحنه‌های «مثبت» — یعنی صحنه‌های نمایشِ شکوه و زیبایی‌های ملکوتی و توجه و علاقهٔ پاک «گرتشن» — به‌کلماتی توخالی و زیبایی‌هایی فریبنده، تغییرشکل می‌دهند.

«مورناو» در سال ۱۹۲۶ به‌استخدام هولیوود درآمد. طرح نخستین فیلم امریکایی خود **طلوع** — ۱۹۲۷ — را با «کارل مایر» در آلمان ریخته بود و او آن‌را به‌یاری همکاران آلمانی اش به‌وجود آورد.

داستان فیلم براساس **سفر به تیلسیت**[۷۱] اثر «زودرمان»[۷۲] بود: زنی شهری، دهقانی را به‌تور می‌اندازد و اورا تحریک به‌قتل همسرش می‌کند، ولی نیکی در وجود مرد پیروز می‌شود. پرداخت «مورناو» به‌این ملودرام، حالتی رؤیایی می‌بخشد. صحنه‌های دهکده شبیه تصاویرقصه‌ای است که به‌کمک تکنیک نقاشی از پشت شیشه کشیده شده باشد. خانه‌هایی با سقف‌های کوتاه که از دودکش هایشان، دودی پنبه‌ای شکل بیرون می‌آید و ماهیت اسباب بازی بودنشان را جلوه گرمی‌سازد. جنگل، دریا و باتلاق که به‌شکلی اسرارآمیز دهکده را احاطه کرده‌اند، آن‌را از دنیای مألوف به‌دور می‌برند. البته شهر با همهٔ سرگرمی‌های ناشی از تمدن جدید دربرابر دهکده و متضاد با آن ترسیم شده است. با وجود این، تأثیری مینیاتورگونه و ظریف دارد و صحنه‌های آرام و پرنشاط آن، نیروی هیولایی اش را — که معمولاً درسینمای صامت آلمان وجود داشت — از آن می‌گیرد.

«مورناو» نیز مانند بسیاری از کارگردانان توانست تنها یک فیلم در هولیوود بسازد که با خواسته هایش منطبق باشد. اثر بعدی او، **چهارشیطان** — ۱۹۲۸ — نشانه‌هایی ازسازش‌های تجاری با خود به‌همراه داشت و او اثر دیگرش یعنی **نان روزانهٔ ما** — ۱۹۳۰ — را حتی نتوانست خود به‌پایان

۷۰: مفیستو: نام شیطان در کتاب «فاوست» اثر گوته.

۷۱: نام شهری است در کنار رودخانهٔ «همل» واقع در اروپای شرقی.

72: Sudermann.

برساند. سپس همراه «رابرت فلاهرتی»[۷۳] به دریای جنوب رفت تا فیلم **تابو** — ۱۹۳۱ — یعنی آخرین فیلم خود را بسازد که برای نخستین شب نمایش آن، دیگر در قید حیات نبود.

«مورناو» هنگام ساختن فیلم «تابو» با «فلاهرتی» اختلاف نظر پیدا کرد و او ناگزیر خود را عقب کشید. بدیهی است که ابداع رمان گونهٔ برخی قسمت ها و صحنه های فیلم با اصول مستندسازی «فلاهرتی» مغایرت داشت. با آن که «مورناو» از نماها و صحنه های واقعی برای ارتباط داستانی خود بهره گرفت، با این حال دنیای دریای جنوب در این فیلم برخوردار از همان ارزش های مضاعف سایر فیلم های اوست.

خطوط اصلی داستان را «فلاهرتی» طرح ریزی کرده بود: عاشق و معشوق جوانی که از خشم رشک آلود کشیشی می‌گریزند، مورد تعقیب فرستادگان او قرار می‌گیرند؛ دختر جوان سرانجام به جزیره‌ای که در آن سکونت دارد، بازمی‌گردد و مرد جوان که می‌خواهد شنا کنان خود را به دختر برساند غرق می‌شود.

«مورناو» از این که دریای جنوب را به صورت آخرین بهشت نشان دهد پرهیز می کرد؛ با این حال به درستی می‌دانست که چگونه تصاویرِ رازناک محض را به کمک تصاویرِ عینیِ واقعیت جلوه گر سازد. ما سایهٔ تعقیب کنندهٔ این عاشق و معشوق را به صورت روحی می‌بینیم که روی شن ها می‌خزد و بعد شبح سیاه او را در آستانهٔ در مشاهده می‌کنیم.

بدین سان فضایی رؤیایی به کمک تصاویر شبانه — که در آن ها ماه از پشت نخل ها ظاهر می‌شود — ایجاد می‌گردد. «کراکاوئر» دربارهٔ «مورناو» می‌نویسد: «دنیای مادی در فیلم های او در پردهٔ خیال و ابهام می‌پیچد و اندامی قابل لمس می‌توانست ناگهان در چشم تماشاگر شکلی خیالی به خود بگیرد».

«مورناو» جزءِ کسان انگشت شماری بود که می‌توانست تأثیر و احساس از «دنیا» را به کمک گستردگی و فشردگی زمان و مکان، نزدیکی و دوری القا کند.

در میان کارگردانان سینمای صامت، او بزرگ ترین «گنجینهٔ لغات» را در اختیار داشت و پیشرفته ترین شیوه های پیوند (مونتاژ) را در ترکیب با حرکات پیچیدهٔ دوربین و صافیِ عمق میدانِ دید به کار می‌بست؛ کاری که پس از مرگش مدت ها هیچ کس را یارای انجام آن نبود.

تردیدی نیست که بعدها «ویسکونتی» نیز همین شیوه را به کار بست تا بتواند به اشیا حضوری ملموس ببخشد. برعکس نزد «مورناو»، واقعیت همیشه از طریق ادراک ذهنی که هر لحظه امکان گریز دارد، استنباط می‌شود؛ نظیر «نوسفراتو»یِ «وامپیر». سکانس های رؤیایی بی شماری که در فیلم های او به چشم می‌خورد، گواه این مدعاست. در سال ۱۹۲۸، «مورناو» در مقاله‌ای به «جیمز جویس» استناد کرد که: «ابتدا واکنش های ذهنی را ترسیم کرده و سپس آن را با جریان داستان به حالت تعادل درآورده» است.

73: Robert Flaherty.

«مورناو» نیز شخصاً به همین شکل عمل می‌کرد. تیپ های نمونهٔ ضمیر ناآگاه، مانند بندهای ضخیم مندرس و پاره شده در دو فیلم «دارایی کنت بزرگ» و «تابو»، این امکان را پدید می‌آورند تا در پشت نقاب رویدادهای حساس، تجربیات اصلی آدمی جلوه گر شوند.

در فیلم های او همیشه اشیا و رویدادها ضمن برخورداری از مفاهیم مشخص خود، معنایی اساطیری و خفیه نیز دارند که قابل پی گیری هستند، اما وقتی می‌توان به وجود آن ها پی برد که مورد تجزیه و تحلیل موشکافانه قرار گیرند.

فریتس لانگ

«لانگ» از راه دیگری جز راه «مورناو»، سینمای آلمان را از سرمشق های خود در زمینهٔ ادبیات و نقاشی دور کرد و این کار به برکت تحصیل و دانش او در رشتهٔ تاریخ هنر تحقق یافت. فیلم های او نشانه های بسیاری در این باره عرضه می‌کنند.

«فریتس لانگ»[۷۴]، ۱۸۹۰ — ۱۹۷۶، به عنوان فرزند یک آرشیتکت وینی به تحصیل مهندسی ساختمان پرداخت، اما به سبب نیازی درونی، توجهش به هنر و تاریخ هنر جلب شد و برای به دست آوردن تجربه، سفرهایی به کشورهای آن سوی دریاها کرد. پس از آن که زخمی برداشت، نخستین فیلم نامهٔ خود را نوشت. «اتو ریپرت»[۷۵] و «جویی»[۷۶] از روی این فیلم نامه در خلال سال های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱، به ساختن فیلم های **هیلده وارن و مرگ**؛ **طاعون در فلورانس** و **بانویی با گل اورکیده** پرداختند.

«لانگ» به عنوان کارگردان، درسال ۱۹۱۹ — یعنی همان سال که «مورناو» نیز آغاز به کار کرد — نخستین اثر خود **دورگه** را پدید آورد و پس از آن این فیلم ها را: **حاکم عشق** — ۱۹۱۹ —؛ سریِ چند قسمتی فیلم جاسوسیِ **عنکبوت ها** — ۱۹۱۹ —؛ **هاراکیری** — ۱۹۱۹ —؛ **تصویر مهاجر** — ۱۹۲۰ — و **چهارنفر دور یک زن** — ۱۹۲۰.

در فیلم **مرگ خسته** — ۱۹۲۱ — می‌توان تأثیرات بسیاری را که در پرورش «لانگ» مؤثر بوده اند به شکلی پرداخت نشده کنار یکدیگر مشاهده کرد.

سه داستان کوتاهی که با «کارگاه پیکره های مومی» نزدیکی دارند، در بغدادِ هارون الرشید، در ونیزِ عصر رنسانس و در چینِ افسانه ای می‌گذرند. ویژگی کار «لانگ» در این قسمت ها، بیش از پرداختن به این کار عجیب و نادر و خاطره های هنری تاریخی، توجه به قالب وقایعی است که این داستان ها در آن می‌گذرند. یک دختر جوان در این قالب داستانی، از عزرائیل می‌خواهد که زندگی معشوق را به او بازگرداند. ملک الموت در صحنه هایی رؤیایی به دختر امکان می‌دهد که زندگی سه انسان در حال خطر را از مرگ نجات دهد. وقتی تلاش های سه بارهٔ دختر با شکست مواجه می‌شود،

74: Fritz Lang. 75: Otto Rippert. 76: Joe May.

به جست وجوی انسانی می‌پردازد که داوطلب باشد تا به جای محبوبش بمیرد. اما او چنین کسی را نمی‌یابد. دختر فقط با به خطر انداختن جان خویش، می‌تواند در مرگ به معشوق خود بپیوندد.

تفاوت اساسی «مرگ خسته» با «کالیگاری» در این است که به جای ساخت گرافیک، ساخت معماری آن جلوهٔ بیشتری دارد. فضا و محیط در شکل گیری ساختار فیلم به کار گرفته می‌شوند. «لانگ» برخلاف «مورناو» و برای رسیدن به این هدف، از دوربین متحرک و مونتاژ استفاده نمی‌کرد، بلکه به خصوص از دکور و نور پردازی بهره می‌گرفت. در فیلم های او نماهای بی تحرک در ضربی آرام جریان می یابند. اما دکورهای «لانگ» سازندهٔ کلیّتی مستقل نیستند؛ این دکورها در شکل بندی نماها و ادامهٔ آن‌هاست که آفریده می‌شوند و خود متقابلاً تعیین کنندهٔ شکل این کمپوزیسیون‌ها می‌گردند. در حالی که در «کالیگاری»، دکور از محدودهٔ تصویر دوربین فراتر نمی‌رود، در «مرگ خسته» به خاطر عنصر «ساختمانی» آن، همین دکور، تصویر مجموعه ای گسترده را القا می‌کند. مثلاً به کمک دیواری به دور محل سکونت عزرائیل یا پله هایی که در آخرین نما، عاشق و معشوق از آن پایین می‌آیند، اما درواقع این نور است که به‌مکان شکل می‌دهد و فضا را خلق می‌کند. نورافکن‌هایی که نورشان کاملاً از پایین می‌تابد، حالت تهدید کننده‌ای دارند؛ بازتاب یک نور مات بر اشیای فرسودهٔ یک داروخانه، شکوه و درخششی هراس انگیز به آن ها می‌بخشد؛ نورهای لرزان در تالار قصر مرگ فضای سرنوشتی ناپایدار را پدید می‌آورد.

«دکتر مابوزهٔ قمارباز» — ۱۹۲۲ — جزو فیلم هایی است که نزدیکی بیشتری با «کالیگاری» دارد. فیلم «لانگ» نیز داستان تأثیر ویرانگر «ابرانسان» جنایتکاری است که به کمک نیروی هیپنوتیزم کنندهٔ خود گروهی از موجوداتِ بااراده را وادار به قتل نفس می‌کند و سرِآخر خود نیز دستخوش جنون می‌گردد.

«لانگ» در این جا هر نوع ابتکار عملی را برعهدهٔ آرشیتکت اکسپرسیونیست خود، «اوتو هونته»[۷۷] واگذار کرد. سایه روشن نور در این جا نیز مانند «کالیگاری» نقاشی شده است. از سوی دیگر این گونه فیلم ها نیاز به تغییر تصاویر پرتحرک تری دارند. در بین فیلم های گذشتهٔ «لانگ»، این فیلم بیش از همه نمایانگر سینمای دههٔ سی است. «لانگ» در هر دو قسمت فیلم (نیبلونگ ها)، یعنی **مرگ زیگفرید** — ۱۹۲۳ — و **انتقام گریمهیلد** — ۱۹۲۴ — دوباره به سبک کار خود در فیلم «مرگ خسته» بازگشت. این داستان به او امکان می‌داد که معماری، لباس و بازیگر را در راه ایجاد سبکی تزیینی و فوق العاده دقیق به کار گیرد. هر حرکت یا حالت خود به خودی، پیشاپیش از این فیلم گرفته شده است.

حرکات حساب شده و میمیک خشک بازیگران و به کار گرفتن هنر پیشگان لال به‌عنوان آرایش های ساختمانی، نظم دقیق «جنگل در کارگاه»، لباس های سفیدی که با بندهای زینتی تزیین شده، تالارهای قدیمی، کمپوزیسیون های قرینه و ضرب آرام تصاویر، همه و همه، بیانگر آن نتیجهٔ جبری است که سرنوشت قهرمان قصه را کامل می‌کند. همراهان «برونهیلد» بی حرکت در آب

77: Otto Hunte.

می‌ایستند و پلی را نگه‌می‌دارند که او از روی آن به‌خشکی برود. و پایهٔ گنجینهٔ «آلبریش» را کوتوله‌های زنده‌ای تشکیل می‌دهند که به‌محمولهٔ خود جوش خورده‌اند: این‌ها پیکره‌های رمزی هستند و به گونه‌ای نمادین نشان‌دهندهٔ آن جبر و فشاری‌اند که به‌کمک آن قصه جریان می‌گیرد.

در فیلم **متروپلیس**— ۱۹۲۶— جهان به‌طور کامل به‌صورت اشیا و ابزار آرایش درمی‌آیند. تصاویری خیالی از شهری در دنیای آینده در معیاری عظیم مورد پژوهش قرارمی‌گیرند. توده‌های مردم به‌صورت برده درمی‌آیند و قطعه سنگ‌هایی جسیم را با قدم‌های یکنواخت بر دوش می‌کشند. فضای داخلی یک کارخانه به‌چهرهٔ «بُتی»[۷۸] بدل می‌گردد. دستان این بردگان به‌شکل رشته‌هایی به‌سوی رهایی بخششان— که دختری است به‌نام «ماریا»— درازمی‌شود.

نویسندگان مختلفی یکصدا به‌نزدیکی‌های «نیبلونگ‌ها» و «متروپلیس» با نازیسم اشاره کرده‌اند. بررسی همهٔ این فیلم‌ها در ارتباط با هم نشان می‌دهد که بخش‌های اساسی و اصلی ایدئولوژی نازیسم در آن‌ها وجود دارد: در«نیبلونگ‌ها»، تجلیل از شمالی (اسکاندیناوی)؛ تهمت زدن به «غیر آلمانی»؛ همه چیز را به ارادهٔ «پیشوا» منظم کردن، و ستایش از «مرگ قهرمانانه» تئوریزه شده است. «متروپلیس» پرده‌پوشی تضادهای اجتماعی و «رهایی» طبقهٔ کارگر به‌کمک ارادهٔ مسلطِ «پیشوا» است که از جنگ طبقاتی رهایی یافته است. پوچی حوادث را درفیلم‌ها، به‌ویژه در «متروپلیس»، باید به‌حساب نویسندهٔ سناریوی آن‌ها، یعنی «تئافون هاربو» گذاشت. به‌طور کلی «لانگ» تمام سناریوهای همسرش را به‌عنوان متن‌های اپرایی تلقی می‌کرد، زیرا به او امکان می‌داد که همهٔ نظام تصویری و جنبشی خود را برروی رشته‌ای از رویدادها پی ریزی کند. اما همین بی اعتنا بودن در برابر واقعه، دیدگاه ضدانسانی اورا آشکار می‌کند: و این از آن‌روست که سرنوشت آدمیان به‌انقیاد کمپوزیسیون‌هایی انتزاعی درمی‌آید، و «لانگ» در این مورد همان چیزهایی را تکرارمی‌کند که پیشتربه ارادهٔ نویسنده نسبت به‌سرنوشت آدمیان روا شده است.

تشابهاتی که نویسندگانی مانند «کراکاوئر» و «آیسنر»[۷۹] میان سکانس‌های «نیبلونگ‌ها» و بیانیه‌های حزب ناسیونال سوسیالیست تشخیص داده‌اند، تأکید می‌کند که طرح کلی کارگردانی «لانگ»، به‌هرشکلی هم که باورهای ذهنی او بوده، به‌طورعینی برکنار از ایدئولوژی فاشیستی نبوده است.

این شکاف و تضاد وقتی آشکار گشت که همان زمان با مهاجرتِ «لانگ»، نازی‌ها فیلم‌های اورا به‌سود خود تبلیغ کردند.

بدیهی است که کار تمیز میان لانگ «فاشیست» پیش از ۱۹۳۰ و لانگ «ضدفاشیست» پس از ۱۹۳۰ در این‌جا کامل نیست. درواقع نطفهٔ آنچه درفیلم‌های بعدی، اورا از خصوصیات

۷۸: *Moloch* : به‌معنای بت. به خداوندانی اطلاق می‌شود که آدمیان را در پایشان قربانی می‌کردند.

79: Eissner.

فاشیستی دور می‌کند، در همان فیلم های نخستین او نهفته است. از سوی دیگر «لانگ» بعدها نیز از این مَنِش بورژوایی و شبه‌فاشیستی به دور نماند. بلکه حتی خصوصیاتی در آثار او دیده می‌شود که به کمک آن ها از چنگ فاشیسم می‌گریزد و به اعتقادات خود پای بند می‌ماند. این، افسونی است که درنتیجهٔ آشفتگی و درهم ریختگی ایجاد می‌شود و «لانگ» برای مهار آن راهی جز دیکتاتوری نمی‌بیند. نظم در همهٔ فیلم های او فقط به‌عنوان نوعی جهت گیری به سوی مرکز قدرت است، نه یک بازی متناوب زنده.

در آن قسمت از فیلم های «لانگ» که از نظر هنری موفق است، نظمی که به کمک قدرت پی ریزی شده است در تصاویر درشت ثبت گردیده و در عین حال چیزی غیرانسانی را نیز که خود پدید آورندهٔ این نظم است در خود دارد: از آن جمله است تصاویر «گنجینهٔ آلبریش» در «نیبلونگ ها» و گروه عظیم بردگان در «متروپلیس» که پیشتر از آن ها یاد کردیم.

هنر «لانگ» زمانی به‌صورت هنر حرفه‌ای فاسد می‌شود که دیدگاهش در مورد وحدتِ لاینحلِ قدرت و ویرانی تیره می‌گردد. با شکست تجاری «متروپلیس»، «لانگ» ناچار شد به مضامین ساده‌تری روی بیاورد. فیلم **جاسوسان**— ۱۹۲۸— به روال «عنکبوت ها» و «دکتر مابوزه» ساخته می‌شود. اما سال ۱۹۲۸ دیگر سال ۱۹۲۱ نیست: اگر سال های آشفتهٔ پس از جنگ، در فیلم های قدیمی به‌صورت انعکاس تصویری در آئینهٔ شکسته ظاهر می‌شد، مضامین مشابه آن در آثار جدید معاصران فقط تا اندازهٔ زیادی تحریک کنندهٔ اعصاب بود. همچنین فیلم تخیلی **زنی در ماه**— ۱۹۲۸ — فقط تقلیدی سطحی از طرح های قدیمی محسوب می‌شد.

رئالیسم نوین*

تثبیت موقعیت و شرایط اقتصادی — اجتماعی پس از ۱۹۲۴ تأثیری مضاعف بر هنر سینما از خود برجای گذاشت: این شرایط نوین، آزادی هنرمندان را سد می‌کرد و هدف های آنان را مسیری دیگر می‌بخشید. بیشتر کارگردانان نسل بیست گرایش به تجارت داشتند. تثبیت شده‌ترین آنان مانند «مورناو» و «لانگ»، خود را برای ساختن «فیلم های بزرگِ» تشریفاتی آماده می‌ساختند و کارگردانان دیگر — که اهمیت کم‌تری داشتند— دست به کار ساختن فیلم های تفریحی و کلیشه‌ای شده بودند.

بسیاری از کارگردانان، نویسندگان و بازیگران به استخدام شرکت های امریکایی که سرمایهٔ بیشتری داشتند درآمدند و به هولیوود رفتند: «لوبیچ» و «بوخووتسکی»[۸۰] پیشاپیش همه در سال ۱۹۲۲، و بعدها در سال ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶، «مورناو» و «پیک»[۸۱]، «لنی»[۸۲] و «دوپون»[۸۳]، و از بازیگران

* رئالیسم نوین: مکتب هنری سال های ۱۹۲۵ که در برابر اکسپرسیونیسم مطرح گردید.

80: Buchowotzki. 81: Pick. 82: Leni. 83: Dupont.

«یانینگز» و «وایت»[۸۴]. برعکس، کارگردانان جدید خود را از قواعد قالب های سینمایی پس از جنگ رها کردند. «رئالیسم نوینی» در پایان سال های بیست، ظاهرهنر پیشرو را در سینما و در هنرهای تجسمی و ادبیات مشخص می‌کرد.

به همان اندازه که نویسنده ای چون «کارل مایر» برای نیمهٔ اول دههٔ بیستم شاخص بود، به همان اندازه نیز کارگردانی مانند «پابست» برای نیمهٔ دوم دارای اهمیت بود.

«گئورگ ویلهلم پابست»[۸۵]، ۱۸۹۵ — ۱۹۶۷، پیش از آن که به عنوان سناریست به سینما قدم بگذارد، کارگردان «تآتر جدید وین» بود. نخستین کار کارگردانی او فیلم **گنج** است — ۱۹۲۴ — که او را به عنوان یکی از پیروان اکسپرسیونیسم می‌شناساند. با فیلم **کوچهٔ بی شادی** — ۱۹۲۵ — از گرایش های حاکم بر شیوهٔ فیلم سازی آلمان کناره گرفت؛ این کناره گیری در **رازهای یک روح** — ۱۹۲۶ — و **عشق یئانه نای** — ۱۹۲۷ — کامل شد. آخرین فیلم های صامت «پابست» یعنی **قوطی پاندورا** — ۱۹۲۹ — و **دفتر خاطرات زنی گمشده** — ۱۹۲۹ — نقاط ضعف و قوتِ موقعیت او را به یک سان تأیید می‌کردند. یکی از گفته های «پابست» که اکثراً نقل قول شده است، دیدگاه اورا روشن می‌کند: «پرداختن به موضوعی رمانتیک به چه دردی می‌خورد؟ زندگی واقعی، خود رمانتیک است، حتی خشن است». باقیماندهٔ این «پرداخت رمانتیک»، یعنی نمادین بودن فیلم های اکسپرسیونیستی و مجلسی، برای مدت زمانی طولانی درفیلم های او نمایان بود.

تاریک و روشن راهروها و کوچه ها، دیوارهای خمیدهٔ خانه ها، حرکات اغراق آمیز، همهٔ این ها در «کوچهٔ بی شادی» و «عشق یئانه نای» دیده می‌شوند. اما در مقدمهٔ این هر دو فیلم، برخی از بخش ها برخوردار از حضوری ظاهری هستند که امکان هر نوع تداعی متافیزیکی را از میان می‌برند.

نور پردازی، بازی اشیا، دوربین رهاشده، دیدگاه های مهجور — یعنی همهٔ عوامل سازندهٔ سینمای کلاسیک آلمان — را، «پابست» نیز به کار گرفت اما همهٔ آن ها در دست او عمل دیگری را انجام می‌دادند. آن ها معنایی پنهانی را که در ورای صحنه بود نمی‌رساندند، بلکه حضور آنچه را که معنا داشت تشدید می‌کردند.

نور پردازی، سایه ای عمیق ایجاد نمی‌کند که خصلتِ مضاعف شیئی را خبر دهد. از سوی دیگر «فضایی» آشفته نمی‌سازد، بلکه به اشیا شکل می‌دهد و بر ماهیت آن ها تأکید می‌ورزد.

آئینه ها نیز همین تغییر معنا را تحمل می‌کنند: تصویر، خود را از شئ دور نمی‌کند، بلکه باعث می‌شود که شئ با نیرویی مضاعف جلوه کند. دکور به طرزی غیر آشکار فشرده می‌شود؛ صحنه ها سرشار از جزئیات حقیقی است. دوربین معمولاً این صحنه ها را در نمای عمومی در کادر نمی‌گیرد بلکه آن ها را به تصاویر درشت و تصاویری از جزئیات بخش می‌کند. نماهای کوتاهِ بی شماری در پی هم قرار می‌گیرند؛ اغلب پیش می‌آید که حرکت یکی از این نماها به سوی نمایی دیگر به وسیلهٔ دوربین یا بازیگران ادامه می‌یابد، به طوری که در جریان تصاویر، تداومی ایجاد می‌شود. وقتی

84: Veidt. 85: Georg Wilhelm Pabst.

دوربین، اندامی را از دیدگاه پایین‌تر در کادر می‌گیرد، به‌این وسیله، آن‌گونه که در «مکتب» کلاسیک معمول بود، خودآگاهی یا قدرت اورا بازگو نمی‌کند، بلکه موقعیت جسمی، خشونت یا بهیمی بودن اورا می‌نمایاند.

«پابست» هنر پیشگان متوسط را که ظاهرشان بی واسطه بازگوکنندهٔ موقعیت آن‌ها بود به‌آن بازیگران اکسپرسیونیستی که «با قدرت و براساس دیدگاهی متافیزیکی بازی می‌کردند» ترجیح می‌داد.

او با یافتن «لوییز بروکس»[۸۶] برای فیلم‌های «قوطی پاندورا» و «دفتر خاطرات زنی گمشده»، بازیگری را به کار گرفت که جلوه و درخشش خارق العاده‌ای داشت.

نگاه «پابست» درسطح متمرکز می‌شود، و این بدان علت است که او خودرا به‌شدت تابع و اسیر جریان رویداد می‌کند. این سطح مانع توجه و عبور نگاه به‌روندی می‌شود که در پس آن جریان دارد. برخی نشانه‌های سطحی بودن که در آثار «پابست» دیده می‌شود و منتقدان دربارهٔ آن همسخن هستند، به‌طور تصادفی پدید نیامده است.

در این نشانه‌ها می‌توان به‌نوعی ضعف در برابر پویایی واقعیت پی برد. این سخن «پابست» که «زندگی واقعی رمانتیک و حتی به‌قدر کافی بی رحم است» اورا برملا می‌کند. اوفقط آن جایی را که «رمانتیک و حتی بی رحم» بود، جست‌وجو می‌کرد. او از مردان پرافتخاری سخن می‌گفت که بررفاه مادی ارزش می‌گذارند و به همین سبب نیز پاداش می‌گیرند (کوچهٔ بی شادی)، و ازعشق یک دختر بورژوا به‌یک انقلابی روس («عشق یئانه‌نای»)، یا سرگذشت سیاه زنی سقوط کرده «دفتر خاطرات زنی گمشده»).

درست همان‌جایی که او بیشتر به‌عنوان یک «تحلیل‌گر متخصّص» عمل می‌کند، تنگ‌نظری هایش ظاهر می‌شود: در «رازهای یک روح» مسألهٔ یک بیمار روانی را مطرح می‌کند که درنتیجهٔ درمان‌های روانپزشکی بهبود می‌یابد. این نمایش با نوعی ستایش و تکریم از «زندگی سالم و طبیعی» پایان می‌گیرد و در آخرین نما، مردی که بهبود یافته است در برابر تصویری بزرگ از یک کوهستان، در حالی که بچه اش را در آغوش دارد، نمایان می‌شود.

نشانهٔ تجزیه و تحلیل سطحی «پابست» درشکل کهنه و بی ارزش تحلیل او ازماجرا قراردارد که به‌گونه‌ای مبتذل صورت می‌گیرد.

در آستانهٔ سینمای ناطق، «پابست» به‌عنوان دستیار کارگردان درساختن فیلم **جهنم سفید پیتس پالو**– ۱۹۲۹– با «آرنولد فنک»[۸۷] (زادهٔ ۱۸۸۹) که متخصص ساختن فیلم‌های مربوط به‌کوهستان‌ها بود شرکت جست. فیلم‌های «فنک» به‌عنوان فیلم‌های نمایشی مستند، در زمینهٔ «رئالیسم نوین» سینمای آلمان جای ویژه‌ای دارد. در سه فیلم پرهیجان **کفش‌های برف**– ۱۹۲۰–؛ **نبرد با کوه‌ها**– ۱۹۲۱– و **شکار روباه در انگادین**– ۱۹۲۳–، ابتدا به‌نشاط در بازی

86: Louise Brooks. 87: Arnold Fanck.

اسکی اشاره دارد.

بعدها نیز دو فیلم **پرش بزرگ**— ۱۹۲۷— و **جذبهٔ سفید**— ۱۹۳۱— را در همین زمینه می‌سازد. اما فیلم های بعدی او یعنی **کوه سرنوشت**— ۱۹۲٤—؛ **کوه مقدس**— ۱۹۲۶—؛ «جهنم سفید پیتس پالو» و **خطر! کوه یخ**— ۱۹۳۲— با ادعای بیشتری پدید می‌آیند. عنوان نخستین فیلم او از این سری کارها، مشخص کننده است.

«فنک» در این فیلم، داستان های مربوط به کوه ها را در قالبی تیره و ملودراماتیک به صورت نمادهایی از قدرت لایزال جلوه گر می‌سازد و نشان می‌دهد که آدمی قادر نیست خود را از چنگ ندای آن ها رهایی بخشد. «فنک» در چارچوب شیفتگی اش به مسائل غیر عقلانی و نمایش واقعیت هایی که فقط به عنوان «واقعیت های رمانتیک و حتی خشن» نگریسته می‌شود، در نمایش آثار و علایمی از قدرت های مافوق انسانی، در زمرهٔ فیلم سازان دوران پیدایش نازیسم در آلمان به شمار می‌آید.

این نکته را که فاصلهٔ میان این نوع نگرش تا ستایش آشکار قدرت چقدر کوتاه می‌تواند باشد، جریان کوشش های شاگرد «فنک»، یعنی «لنی ریفنشتال»[88] — که میراث او را در فیلم های تبلیغاتی خود به کار گرفت— روشن می‌کند.

«فنک» از سال ۱۹۳۸ به بعد در سینمای آلمان هیچ گونه فعالیتی از خود نشان نداد.

«واقعیت گرایی نوین» آن گونه که «کراکاوئر» نظر می‌دهد، خالص ترین بیان خود را در آثار موسوم به فیلم های «نامتداول» ارائه می‌کند.

ظاهراً هرگونه برخورد عاطفی با شخصیت هایی که توصیف می‌شوند از این فیلم ها طرد شده بود. به هرحال تصمیم گرفته شده بود که فرد به هیچ وجه نباید بیش از این در مرکز ثقل توجه قرار گیرد و این توجه باید معطوف به تعداد کثیری از افراد شود. سرنوشت یک فرد تنها در صورتی ارزش توصیف پیدا می‌کرد که بر میانگین سرنوشت دیگران منطبق می‌بود.

فیلم های «نامتداول» در واقع همان کاری را نسبت به جمع انجام می‌دادند که آثار «پابست» دربارهٔ فرد آغاز کرده بودند. دیدگاه های این دو نوع فیلم شبیه یکدیگر است: صحنه های پرشمار گوناگونی به طور مرتب توسط دوربین آمادهٔ ثبت می‌شود و به کمک مونتاژی ماهرانه در رهگذر تداوم تصویری فیلم قرار می‌گیرد. به جای ابداع صحنه های رمانتیک — که «پابست» به آن پای بند بود— در این جا به کمک: موضوع، مایه های اصلی، تداعی ها و ضرب آهنگ، میان نماها و سکانس ها پیوند ایجاد می‌گردد.

فیلم «برلین، سمفونی شهری بزرگ» — ۱۹۲۷— اثر «روتمان» نمونهٔ کاملی از نوع فیلم های «نامتداول» است.

«والتر روتمان»[89]، ۱۸۸۷— ۱۹٤۱، از دنیای نقاشی به سوی سینما کشانده شد. میان

88: Leni Riefenstahl. 89: Walter Ruttmann.

سال های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۵ فیلم های انتزاعی و فیلم های تبلیغی خود را برای صنایع پدید آورد. اندیشهٔ ساختن فیلم «برلین...» نخست از سوی «کارل مایر» مطرح شد که البته در پدید آوردن آن شرکت نداشت و بعدها نیز آن را نپذیرفت.

فیلم در خطوط اصلیش، جریان یک روز بهاری را در برلین دنبال می‌کند. هر یک از سکانس ها به وسیلهٔ موضوع های مشابه و با محتوا و متضاد با یکدیگر پیوند می‌خورند؛ برابر نشان دادن کودکان گرسنه و ثروتمندان خوش گذران همان‌قدر جالب است که مقایسهٔ پاهای دختری با پاهای یک دوچرخه سوار؛ هر دو صحنه فقط بیان کنندهٔ تنوع پدیده های گوناگونند. وقتی دیرتر «چاپلین» در نخستین نماهای فیلم **عصر جدید** کارگرانی را نشان می‌دهد که به‌سوی کارخانه روانند و او آنان را با گله‌ای از گوسفندان برابر می‌گذارد، در واقع مضمون اصلی فیلم خود را بیان می‌کند: یعنی بردگی فرد به‌وسیلهٔ کار صنعتی را برملا می‌سازد. اما همین برابر نهادن در فیلم «برلین...»، معنایش فقط نوعی قیاس است که چاشنی انتقاد اجتماعی آن درنتیجهٔ نماهای بعد به کلی از میان می‌رود. مونتاژ نیز به ردیفِ نماها نوعی ریتم قاطع می‌بخشد؛ محتوا به‌صورت عامل «شتاب شهر بزرگ» درمی‌آید. فیلم، خودش و تماشاگرش را اسیر شتابی می‌کند که به‌نمایش می‌گذارد. تماشاگر نیز مانند مردمان عجولی که بر پرده تصویر شده‌اند به‌این شناخت دست نمی‌یابد که بر سر آن ها چه می‌آید. «روتمان» در فیلم بلند بعدی خود با عنوان **آهنگ دنیا** — ۱۹۲۹ — همان اصولی را که در ساختن «برلین...» مورد استفاده قرار داده بود، بار دیگر در به تصویر کشیدن همهٔ جهان به کار بست. صدا، موسیقی، همهمه و کلمات پراکنده، تابع همان قوانینی هستند که تصویر. او بر آن ها تکیه می‌کند، بی تأمل می‌آفریند و فی البدیهه نیز ضرب آهنگ آن را خلق می‌کند.

بی اعتنا بودن به موضوع، در صدا نیز آشکار می‌شود: مثلاً وقتی فریاد انسانی بلند می‌شود، صدای سوت کشتی آن را محو می‌کند.

فیلم دیگری که «روتمان» به‌نام **فولاد** — ۱۹۳۲ — در ایتالیا پدید آورد، ظاهراً با شکست مواجه شد. او تعداد بسیاری فیلم های کوتاه مستند بر شالودهٔ اصول فیلم های «نامتداول» ساخت. از جمله: **فلز آسمان** — ۱۹۳۵ —؛ **شهر بزرگ میان جنگل و شاخه های تاک** — ۱۹۳۵ —؛ **مانس من** — ۱۹۳۷ —؛ **جادهٔ دنیا** — ۱۹۳۸ —؛ و سرانجام فیلم های **در کارخانه های اسلحه سازی آلمان** — ۱۹۴۰ — و **تانک** — ۱۹۴۱.

مسیر فیلم های «نامتداول» در دوران جمهوری وایمار به‌سوی تجلیل و ستایش ارتش هیتلری نیز کاملاً تصادفی پیموده نشد.

در روند حرکت «روتمان» بود که سرنوشت «رئالیسم نوین» تحقق یافت: «رئالیسم نوین به‌قدر کافی مدافعه گر است و آشکارا از نوعی بازسازی ادبی واقعیت ها دور می‌شود؛ به‌طوری که به‌نظر می‌آید به‌سوی میراث فاشیسم گرایش پیدا کرده است.» (گئورگ لوکاچ).

فیلم دیگری که از نظر موضوع در نقطهٔ مقابل «برلین، سمفونی شهری بزرگ» قرار دارد، فیلم **مردم در روز یکشنبه** — ۱۹۲۸ — است. این فیلم کار گروهی از علاقه‌مندان جوان سینما: «روبرت

روبرت وینه

مطب دکتر کالیگاری

۱۹۲۰

























فریدریش ویلهلم مورناو
آخرین مرد
۱۹۲۴








فریتس لانگ
مرگ زیگفرید
۱۹۲۳







ر. سیودماک ـ ف. زینه‌من ـ ب. وایلدر ـ ا. اولمر
آدم‌ها در روز یکشنبه
۱۹۲۸













سیودماک»، «فِرد زینه‌مان»، «بیلی وایلدر» و «ادگار اولمر»[۹۰] است که «اُیگن شوفتان»[۹۱]، فیلم بردار سرشناس را برای ساختن آن در اختیار داشتند.

همان گونه که «روتمان» روزهای کار مردم برلین را توصیف می‌کرد، این‌ها روز یکشنبهٔ مردم برلین را تشریح می‌کنند. در میان فصل های مستند فیلم، جریان تفریح و ماجراهای چهار جوان برلینی وابسته به بورژوازی کوچک نشان داده شده است. حوادث به‌صورت جدی در چارچوب احتمالات ممکن پیش می‌آید و توصیف آن با شیوهٔ مستندسازی مطابقت دارد. هریک از سکانس‌ها، دیدگاه «موضوعی» را قطع می‌کنند. صحنه های مربوط به زوج ها، به انتها رسیدن روابط اروتیک میان آن‌ها را با دقت بسیار آشکار می‌کند و یک سکانس منفرد، به توصیف طنزآمیز برخورد جوانی «ولایتی» می‌پردازد که در پایتخت خالی و بی سکنه با مجسمه های یادبود بزرگان تاریخ گذشته روبه‌رو می‌شود و خودش را با آن‌ها یکی می‌پندارد.

آزمایش های انگشت‌شماری که در زمینهٔ انتقاد اجتماعی صورت گرفت و در فیلم های پایان دههٔ بیست منعکس گردید، به سبب بیان این انتقادها در شکل های قدیمی و نامتناسب، ارزش خود را از دست داد.

«لئومیتلر»[۹۲] برای فیلم **آن سوی خیابان** — ۱۹۲۹ —؛ از بازی سایه‌روشن فیلم های مجلسی یاری گرفت تا بدین وسیله سرنوشت غم انگیز یک زوج کارگر را در فضایی تیره و گرفته ترسیم کند.

«گرهارد لامپرشت»[۹۳] در فیلم هایی که بر شالودهٔ نوشته های «هاینریش زیله»[۹۴] پدید آورد، موفق شد که محیط زندگی را به خوبی توصیف کند؛ مثلاً در فیلم **بدنام ها** — ۱۹۲۵ — و به ویژه در فیلم **سفر مادر کراوزه به خوشبختی** — ۱۹۲۹ — ساختهٔ «پیل یوتسی»[۹۵].

این فیلم ها بهترین لحظه های خود را مدیون خلاقیتِ مایه های روشنفکرانهٔ گرافیکِ معاصر خود، از قبیل آثار و طراحی های «گئورگ گروس»[۹۶] و «هاینریش زیله» بودند. درک این هنرمندان از انسان تیپیک در چهره‌سازی های آن‌ها از آدم ها منعکس گردیده و مستقیماً در فیلم ها تأثیر گذاشته است. غیر از این موارد، فیلم ها اسیر دراماتورژی عادی و کلیشه های ناتورالیستی و فرم های سینمای مجلسی هستند و اغلب از نظر ظاهری با چند مونتاژ «به سبک روسی» خودی نشان می‌دهند.

تنها فیلم «سفر مادر کراوزه به خوشبختی» بود که تلاش کرد تا موقعیت طبقهٔ کارگر را، با شکستن آگاهانهٔ سبک متداول، از نظر هنری تشریح کند.

داستان اصلی که به شیوه‌ای ناتورالیستی شکل گرفته و بر محور شخصیت اصلی داستان دور می‌زند، داستانی فرعی نیز پیدا می‌کند که درنتیجهٔ آن دختر «مادر کراوزه» به جنبش کارگری می‌پیوندد.

90: Edgar Ulmer.
91: Eugen Schüftan.
92: Leo Mittler.
93: Gerhard Lamprecht.
94: Heinrich Zille.
95: Piel Jutzi.
96: George Grosz.

اما همین مقوله نیز که مثل سبک آن متأثر از فیلم های روسی است، تنها در حیطهٔ شعارهای عاطفی باقی می‌ماند و به جای آن که تماشاگر را متوجه دیدگاهی سیاسی کند، وجدان سیاسی او را وسیلهٔ احساسات قرار می‌دهد. درست همین فیلم که در جزئیات، موفق ترین فیلم از گروه این فیلم ها است، بهترین نشانهٔ ضعف و نقصان نیروی روشنفکرانه و قدرت هنریِ آن دوران، به ویژه میان گروه چپ به شمار می‌رود.

۳: فرانسه: امپرسیونیست‌ها و پیشروها (آوانگاردها)

پس از جنگ جهانی اول، صنعت سینمای فرانسه با مشکلات عظیمی رو به رو بود و سلطهٔ جهانیش از میان رفته بود. در خود فرانسه نیز، فیلم های امریکایی جلوهٔ بیشتری پیدا کرده بود: در سال ۱۹۱۹ حدود هشت‌صد فیلم امریکایی و تنها دویست و هشت فیلم فرانسوی به نمایش درآمد؛ علاوه براین همه ساله حدود صد تا صد و پنجاه فیلم دانمارکی نیز به روی پرده می‌آمد. شرکت «پاته» به تدریج دست به انحلال تراست خود زد و مانند سازمان «گومون» تنها به پخش فیلم بسنده کرد.

تولید فیلم که در سال ۱۹۱۹ تا نزدیک پنجاه فیلم در سال تنزل پیدا کرده بود، فقط توسط شرکت های کوچک و کوچک‌تر صورت می‌گرفت که سرمایه گذاری در هر فیلم برای آن‌ها درواقع فقط نوعی ماجراجویی به حساب می‌آمد (برای سرمایه گذاران «عصر زیبا» درواقع هر نوع سرمایه گذاری که نتواند بلافاصله پنجاه درصد سود به بار آورد — همان گونه که در مورد «پاته» جزءِ قانون بود — نوعی ماجراجویی محسوب می شد). ازهم پاشیدگی ساخته های سینمایی، خود موجب افزایش هزینهٔ تولید هرفیلم گردید، به طوری که روند مداوم گسترش و شکوفایی سینمای فرانسه مورد تهدید قرار گرفت. البته این تنها در زمینهٔ سینما نبود که فرانسهٔ پس از سال ۱۹۱۸ وادار شد تا خود را از بن بست های اقتصادی رهایی بخشد. مشکل اصلی، تورم پنهانی بود که فرانسوی ها در سال ۱۹۲۶ موفق شدند آن را مهار کنند. نتیجهٔ این تورم، دگرگونی های عمده و مهم اجتماعی بود: طبقات متمکن قدیمی فقیر شدند و از سوی دیگر، طبقهٔ جدیدی از تازه به دوران رسیده ها و نوکیسه ها پدید آمد. افزایش هزینهٔ زندگی به زیان حقوق بگیران و مزدبگیران انجامید و موجب پیدایی موج اعتصابات شد. از گذشته با حسرت سخن گفته می‌شد و دوران گذشته را عصری می‌دانستند که دیگر هرگز بازنخواهد گشت. اما این تحولات جدید، امکانات تازه‌ای نیز برای سینمای هنری با خود همراه آورد. درهم شکستن تراست های قدیمی، امکانات جدیدی برای استعدادهای جوان ایجاد کرد تا به دور از راه و رسم های متداول تجاری، بتوانند به کارگردانی فیلم بپردازند. تغییر و تحولات سال های جنگ و پس از آن، دربرخی از طبقات اجتماعی نیازهای تازه ای پدید آورد. برای نخستین بار تفاوت آشکاری میان ساخته های سینمای تجاری، بدون هرگونه جاه طلبی، و سینمای روشنفکری پدیدار شد.

بدین سان، سینمای تجربی و پیشرو مشخص کنندهٔ ویژگی های سینمای فرانسه در آخرین دوران سینمای صامت بود.

سینمای پیشرو حتی موفق شد که به اقتصاد سینمای فرانسه، هرچند برای مدتی گذرا، ساختار جدیدی ببخشد: در اواسط دهۀ بیست، سالن های ویژۀ نمایش فیلم در پاریس پدید آمد: نظیر: Vieux Colombier ؛ استودیوی Ursuline ؛ و بعدها Pavillon du Cinéma در سال ۱۹۲۸ و استودیوی ۲۸ در مون مارتر.

کسانی به این مراکز جذب می‌شدند که دوستدار و آشنا با سینما بودند، به سینمای پیشرو علاقه داشتند و هزینۀ تولید فیلم های تجربی را تا اندازه‌ای تأمین می‌کردند. از سوی دیگر، کلوب های سینمایی که در سال های آغاز دهۀ بیست پدید آمده بود، با تشکیل جلسات بحث و گفت‌وگو میان هنرمندان سینما و مردم، از جنبش پیشروان پشتیبانی می‌کرد. البته این جنبش بر محور گروهی از روشنفکران دور می‌زد و با پیدایی سینمای ناطق به نقطۀ پایان خود رسید. بدیهی است که در این میان گروهی از کارگردانان جوان، نخستین گام های خود را برداشته بودند. صنعت سینمای فرانسه در راستای تحول سینمای ناطق، موقعیت خود را تحکیم کرد.

آبل گانس

پیرامون سال ۱۹۱۸، نسل جدیدی در سینمای فرانسه پدیدار شد: «ژرمن دولاک»[۱]، «مارسل لربیه»[۲] و «آبل گانس»[۳]. اینان مبارزۀ خود را با سینمای بازاری و مبتذل که تا آن زمان بر صنعت سینمای فرانسه حکومت می‌کرد، آغاز کردند.

سخنگوی این تجدد خواهان، «آبل گانس» — ۱۸۹۹ — آشفته اما حراف بود. «گانس» برای نخستین بار، دوربین را از بی تحرکی رهایی بخشید. تحت تأثیر «گریفیث»، او نیز به وسیلۀ توانایی های مونتاژ سریع، دست به تجربه‌اندوزی زد و تلاش کرد تا در فیلم های خود به‌نوعی «کونتر پوان»[۴] تصویری نزدیک شود: «یک فیلم بزرگ نیز باید مانند یک سمفونی طراحی شده باشد، مانند یک سمفونی در زمان و مکان». اما همیشه نزد «گانس»، گرایش های شدید نسبت به‌فرم، با تأکید آشکار بر محتوا درهم می‌آمیخت. فصاحت فزون تر از حد بیان سینمایی که در هر موضوعی به کار می‌بست، او را از دیگر همکاران روشنفکرش مستثنی می‌کرد.

نخستین آثار او کارهایی آشفته بودند، مانند: **مادر دُلوروسا**[۵] — ۱۹۱۷ —، یا **منطقۀ مرگ** — ۱۹۱۶ — که سرگذشت یک جادوگر عجیب است که بروز زود گذر جنون ذهنی در او، فاجعه های خنده‌آوری پدید می‌آورد (فیلم **جنون دکتر توبه** — ۱۹۱۵ — فیلم خیال پردازانۀ عجیبی بود). فیلم **من متهم می کنم** — ۱۹۱۹ — او، توجه همگان را به‌شدت برانگیخت. این فیلم که داستان حسادت ساده‌ای را شرح می‌دهد، موجب بروز بسیاری از مسائل پیش بینی ناپذیر می‌شود: در گورستانِ سربازانِ

1: Germaine Dulac. 2: Marcel L'Herbier. 3: Abel Gance.

۴: کونتر پوان: هنری است در علم موسیقی که به کمک آن می‌توان چندین صدا را به‌عنوان خطوط مستقل ملودیک، در کنار هم به کار گرفت.

5: Mater Dolorosa.

جنگِ جهانی اول، قهرمان داستان دچار رؤیای «سردار گالوا» می‌شود؛ مردگان از گورها برمی‌خیزند و دو کودک بلژیکی — با دست های قطع شده— ازپشت میز محاکمه، رفتار وحشیانهٔ «آلمانی ها» را محکوم می‌کنند.

باآن که «گانس» درفیلم «من متهم می‌کنم»، تز تبلیغاتی تجدیدنظر طلبان را به کاربست، با این حال نمی‌توان این فیلم را تنها درچهارچوب ناسیونالیسم نهفته در آن محدود کرد، زیرا در این فیلم بود که آن موج وحشت ونفرت از جنگ به ظهور رسید که مدت ها درفرانسه وجود داشت و فقط در انتظار آن به سر می‌برد که ازمسیری عبور داده شود. درخور توجه است که مردگان «گانس» هنگامی که سر از خاک برمی‌دارند در جنگ شرکت نمی‌کنند، بلکه به‌سوی خانه های خود روان می‌شوند تا تقاضای «تسویه حساب» کنند.

اما در فیلم **چرخ**— ۱۹۲۳— «گانس» موفق گردید همهٔ افکار و عقایدش را به‌طور کامل به مرحلهٔ عمل درآورد.

«گانس» ابتدا فیلم خود را که داستانش درمحیط راه‌آهن می گذشت (و در اصل قراربود **گل سرخ راه‌آهن** نامیده شود) برای ابعادی بسیار عظیم طراحی کرده بود. طول اولیهٔ این فیلم ده هزار متر بود؛ اما نسخهٔ بعدی به‌نصف کاهش پیدا کرد. «بلز ساندرار» [۶]، —نویسنده‌ای که درفیلم «من متهم می‌کنم» با وی همکاری کرده بود— سناریوی آن را نیز نوشته و «آرتور هونگر» [۷] نیز موسیقی آن را تصنیف کرده بود. «گانس» بعدها ازآن **سوئیت ۲۳۱ پاسیفیک** را پدید آورد.

داستان فیلم «چرخ»، تا اندازه‌ای احساساتی به‌نظر می‌آید: یک مأمور راه‌آهن که اتفاقاً «سیزیف» نامیده می‌شود، در یک تصادف قطار به‌دختر یتیم کوچکی برمی‌خورد و او رابه‌فرزند خواندگی خود می‌پذیرد. بعدها که دختربه‌تدریج رشد می‌کند، مأمورنیز مانند پسرش عاشق او می‌شود.

حوادث و فاجعه ها آغاز می‌شوند؛ پیرمرد بینایی اش را ازدست می‌دهد وپسرو دختر و دامادش ازمیان می‌روند؛ آنچه باقی می‌ماند، «ادیپوس» و «آنتیگون» است که ازسوی سرنوشتِ محتوم و کور ضربه می‌خورند.

چیزی که سبب اهمیت و اعتباراین فیلم گردید، داستان یا فلسفهٔ آشفته اش نبود، بلکه نمایش محیط راه‌آهن و آن دنیای ماشینی بود که به کمک زبان پرهیجان و آهنگین سینمایی بیان شده بود.

قاطع‌ترین بخش های فیلم آن قسمت هایی هستند که «گانس» دوربینش را به‌دنیای آهن متحرک، لوکوموتیو، چرخ ها و خطوط آهن می کشاند. اشیای مرده در این جا ناگهان جان می‌گیرند. صفحات، ناقوس ها، میله های جابه جا کنندهٔ خطوط، فشارسنج ها، بخار و تونل ها با ضربی سریع در مناظر وچهره ها مونتاژ شده اند.

«گانس» در این سکانس ها، تقسیم بندی های موسیقی وار درخور تحسینی کرد. فیلم، بر مونتاژی فی البدیهه استوار بود که از یک سو احساس همزمانی و نفوذِ تک تک بخش های رویداد را

6: Blaise Cendrars.   7: Arthur Honegger.

برمی انگیخت و از سوی دیگر به شیوهٔ «گریفیث» تکامل و گسترش می‌یافت؛ به این معنی که مونتاژ سریع — که هر بار سری کوتاهی از تصاویر را به دنبال هم می‌آورد— به تماشاگر این احساس را القا می‌کرد که فاجعه به شدّت نزدیک شده و پیش گیری ناپذیر است؛ مانند سکانسِ از خط خارج شدن قطار و «مرگ» لوکوموتیوران. با همهٔ رمانتیک بودنِ محتوا، «چرخ» فیلمی قابل بحث بود که به سبب استعداد فوق العادهٔ تصویرسازی کارگردانش، ارزش خود را در همخوانی تصاویر پرقدرت خود نشان داد.

این فیلم بیان کننده و راه گشای انقلابی زیبایی شناسانه بود که در آغاز دههٔ بیست در سینمای هنری فرانسه (و اتحاد شوروی) رخ داد؛ در اعتراض به تکنیک داستانی سینما که تا آن زمان رایج بود، برای نخستین بار امکانات بیانی ویژهٔ «هنر هفتم» کشف گردید.

«گانس» از سال ۱۹۲۳ روی سناریوی یک فیلم بزرگ آغاز به کار کرد: فیلمی دربارهٔ شخص «ناپلئون». اما پس از چهار سال فیلم برداری، با ۱٦ کیلومتر فیلم — که نمایش آن دوازده ساعت به درازا می‌کشید— تازه به لشکرکشی «بناپارت» به ایتالیا رسیده بود. آخرین بخش این فیلم در سال ۱۹۲۷ به پایان رسید.

فیلم **ناپلئون** به دلایل تجاری به دو قسمت تقسیم گردید و از نظر زمانی به اندازهٔ فیلم های معمولی درآمد: **ناپلئون در برین** و **ناپلئون، سلطهٔ وحشت**؛ این دو قسمت در حقیقت مقدمه ای هستند بر اثری که هیچ گاه به پایان نرسید («لوپوپیک»[8] در سال ۱۹۲۸ آخرین قسمت سناریوی **ناپلئون در سنت هلن** را به فیلم برگرداند). فیلم «ناپلئون» نیز مانند «چرخ» اثری قیاس ناپذیر است و میان دو قطب رؤیابخش غنایی و یک شکوه و جلال میان تهی در نوسان است. ستایش اغراق آمیز «آبل گانس» از امپراطور، سبب گردید که فیلم وی به صورت تفسیری شخصی از وقایع و رویدادهای تاریخی درآید (فیلم دارای زیرنویس: ناپلئون از دیدگاه «آبل گانس» بود) انقلابیون ۱۷۸۹ در این جا به صورت آدم هایی وحشی ،نادان، یا دیوانگانی خبیث و مسخره درآمده اند و مجلس ملی، جادوگرخانه ای است درهم و آشفته که دیوانه وار عاشق خون ریزی است. در برابر چنین هرج ومرج هراس آوری، «ناپلئون» به صورت منجی ملت ظهور می‌کند، به صورت یک اَبَرمرد و یک خدا که قوانین نظم و احترام به مافوق و سرزمین آبا و اجدادی را دوباره برقرار می‌کند. «آلبر دییودونه»[9] —باریک اندام، جوان، با لبانی باریک و نیم رخی سلطه جو و مسلط — نقش «بناپارت» را با شوقی وافر و حرکاتی حساب شده و منعطف، و به روانی ایفا می‌کند. در برابر نگاه آهنین امپراطور، حتی سربازان مسلح نیز مات و مبهوت می‌مانند. بر چهرهٔ «ناپلئون» نقش یک عقاب ظهور می‌کند.

گانس در مونتاژ صحنه ها، فرار «ناپلئون» را از «کورسیکا» با رویدادهای سیاسی در پایتخت درهم می‌آمیزد. در حالی که کشتی کوچک «بناپارت» با پرچم سه رنگ در میان امواج خروشان و توفانی دریا در تلاطم است، در مجلس ملی صحنه های پر سروصدا و آشفته ای جریان دارد. ضرب

8: Lupú Pick. 9: Albert Dieudonné.

آهنگ این مونتاژ با افزایش شدت توفان فزونی می‌گیرد؛ دوربین برفراز مجلس ملی لگام گسیخته، تاب وار شروع به نوسان می‌کند و این خود شبیه حرکات متلاطم کشتی است؛ هجوم تصاویر در نوسان و دائماً متغیر، به تدریج به اوجی متناقض می‌رسد.

«گانس» با آگاهی بیشتری نسبت به فیلم «چرخ»، در «ناپلئون» از دوربین روی دست بهره می‌گیرد. به هیچ وجه به خود تردید راه نمی‌دهد که دوربین را بر زین یک اسب استوار کند یا بر سینهٔ یک خواننده ببندد. در نخستین صحنهٔ فیلم، که صحنهٔ گلوله برف بازی در مدرسهٔ شبانه روزی «برین» است و بناپارت جوان، استعداد خود را در طرح یک استراتژی بروز می‌دهد، دوربین، خود به صورت یک بازیگر این نبرد درمی‌آید: به این سو و آن سو حرکت می‌کند، بازیگران را دنبال می‌کند، ناگهان از آن‌ها دور می‌شود و خود به صورت یک هدف حمله درمی‌آید؛ گویا «گانس» حتی دوربین را به هوا پرت کرده است تا بتواند «دیدگاه» یک گلولهٔ برفی را نشان دهد. شیفتگی هیجان‌زدهٔ «گانس» برای تحرک دوربین بر روی پردهٔ سینما به صورت تصاویری درهم و ناآرام با پرش‌ها و تعویض‌های بسیار ظاهر می‌شود؛ با این حال این تصاویر که به سرعت عبور می‌کنند، با دقت کامل ترکیب شده و برخوردار از تأثیرات القایی بسیارند.

درنهایت، این «آبل گانس» بود که برای نخستین بار در فیلم «ناپلئون» ابداع فنی و سبک ویژه‌ای را عرضه نمود: شیوهٔ سه پرده‌ای را.

گانس صحنه‌های پایانی فیلم — حملهٔ ناپلئون به ایتالیا — را به وسیلهٔ سه دوربین فیلم برداری کرد و آن‌ها را برروی سه پردهٔ کنار هم به نمایش درآورد؛ به این وسیله مناظری برجسته جلوی چشم تماشاگران ظاهر گردید. اما «گانس» این روش را مانند سیستم فعلی «سینه راما» به نمایش درنیاورد، بلکه به شیوهٔ «تریپتیکون»[10] تصاویر گوناگونی را بر سه پرده منعکس ساخت. در حالی که برپرده‌های چپ و راست سپاهیان در حرکتند، برپردهٔ میانی، «ناپلئون» در یک زمان از رو به رو و پهلو دیده می‌شود که دربرابر نقشهٔ ایتالیا ایستاده است.

تا آن‌جایی که می‌شود از روی باقیمانده‌های فیلم قضاوت کرد، «کنتر پوان» چشمی «گانس» دربارهٔ سه تصویر اغلب به بیراهه رفته است.

جالب‌ترین بخش امکانات این روش که «گانس» آن را «پلی ویزیون»[11] — به معنی نگاه و برداشت چندگانه — نامیده بود، به دلایل فنی بعدها هرگز مورد استفاده قرار نگرفت. امروز تنها قسمت‌هایی از «ناپلئون» اولیه باقی مانده است که در سال ۱۹۳۵ به صورت ناطق تولید شده بود.

قسمت اعظم سکانس‌های سه پرده‌ای را خود «گانس» در یک سرخوردگی روانی نابود کرد. «آبل گانس» در دوران سینمای ناطق نیز فیلم‌های گوناگونی پدید آورد (مثلاً در سال ۱۹۳۰ فیلم **پایان دنیا** را که «شعرنمادین خرد و پندارگرایی» بود). فیلم **برج نِل** را که در سال ۱۹۵۷ ساخت کاملاً جنبهٔ تجاری داشت. «گانس» هیچ گاه در فیلم‌های بعدیش به اوجی که در «ناپلئون» رسیده بود، نرسید.

10: Tryptichon. 11: Polyvision.

امپرسیونیست‌ها

نسل جدید کارگردانان نه تنها در این تلاش بودند که برای سینما نیز همان اعتباری را کسب کنند که دیگر هنرها به دست آورده بودند — آغازگران جنبش سینمای هنری در دوران کوتاه موفقیت خود به چنین پیروزی کوتاه‌مدتی دست یافته بودند— بلکه بیشتر بر آن بودند تا قانونمندی اختصاصی سینما را نیز تدوین کنند. کارگردانان جدید — «دلوک»، «دولاک»، «لربیه»، «گانس»، «اپستن» — متفقاً علیه سینمای فیلم برداری شده از تآتر بودند که آن زمان سنت رایج سینمای فرانسه بود و به جای آن معتقد به نوعی مبانی زیبایی شناسی تصویری از هنر سینما بودند. امکانات ویژهٔ زبان سینمایی کشف شده بود و از مفهوم «به خصوص سینمایی» سخن گفته می‌شد؛ از بازی نور و سایه، از حرکت و ریتم و از نگرش ایجازی به اشیا؛ قدرت القایی تصاویر سینمایی رشد می‌کرد. به عبارت دیگر از ارزش های تصویری، از رودخانهٔ جاری تصاویر، نوعی «موسیقی» پدید می‌آمد. بدیهی است که هدف اصلی، پدید آوردن نوعی نظم آهنگین در مواد نبود، بلکه اشاره به چیزی بود بیان‌ناپذیر؛ به حالات، افکار و احساسات موجود در آن سوی بیان کردنی ها. تلاش گروه هنرمندان جدید، که آن ها را می‌توان نخستین پیشتازان فرانسوی نامید (در برابر مکتب های بعدی: «سینمای ناب» و «سوررئالیسم») مصروفِ رسیدن به نوعی امپرسیونیسم ظریف در بُرش و عکاسی بود. در فرموله کردن این نظریه ها، منتقدان و روشنفکران سهم ویژه‌ای داشتند. (همان گونه که بسیاری از کارگردانان نسل «امپرسیونیسم» از ادبیات به سینما روی آوردند).

«ریچیوتو کانودو»[12]، ۱۸۷۹— ۱۹۲۳، یک ایتالیایی مقیم فرانسه و درواقع نخستین «نظریه پرداز» سینما، در سال ۱۹۱۱ **مانیفست هنر هفتم** را تدوین ساخت و در آن سینما را به عنوان هنری نوین، یعنی «هنر هفتم» معرفی کرد، هنری که در آن، اجتماع هنرها —ادبیات، مجسمه سازی، نقاشی، موسیقی، رقص و معماری— سنتز خود را می یابند.

براساس نظر «کانودو»، هنر هفتم بدان خاطر آفریده شده است تا تصویر کلی روح و جسم را ترسیم کند و داستانی تماشایی باشد، ساخته و پرداخته شده از تصاویری که با قلم موی نورنقاشی شده است.

«کانودو» برای گسترش افکار و نظریه هایش، نخستین کلوب سینمایی («کلوب دوستداران هنر هفتم») و مجلهٔ سینمایی («نشریهٔ هنر هفتم») را تأسیس کرد. مجموعهٔ نوشته های این نظریه پرداز منتقد را پس از مرگش تحت عنوان **کارخانهٔ تصاویر**— ۱۹۲۷— منتشر کردند.

افکار «کانودو» در آثار «لویی دلوک»[13]، ۱۸۹۰ — ۱۹۲۴، نویسنده و کارگردان، مسیر خود را پیدا کرد. «دلوک» که نسبت به هنر هفتم با تردید می‌نگریست، در سال ۱۹۱۹ —پس از آن که با نخستین کارهای «چاپلین» آشنا شد— به سینما روی آورد و به کمک نوشته های ارزشمند سینمایی

12: Ricciotto Canudo. 13: Louis Delluc.

خود در نشریهٔ **پاری‌میدی** کوشید تا اعتبار سینما را نه تنها در محیط روشنفکران بلکه حتی نزد «اشخاص بافرهنگ» نیز بالا ببرد. «دلوک» را به‌طور کلی به‌عنوان پدر نقد سینمایی فرانسه می‌شناسند؛ او در سال ۱۹۲۱ هفته‌نامهٔ **سینما** را بنیاد گذاشت. (اصطلاح «سینه‌است»[۱۴] به‌معنی «فیلم‌ساز» برای فیلم‌سازان، ساختهٔ اوست.)

در سال ۱۹۲۰ کتاب **فتوژنی** را منتشر کرد که دربارهٔ نظریه‌های سینمایی بود. عنوان آن به‌زودی به‌یک شعار در فیلم‌سازی پیشتاز بدل گردید. با کلمهٔ «فتوژنی» (که امروزه تنها برای «فتوژنیک» بودن چهره به کار می‌رود)، «دلوک» آن بخش شاعرانه از اشیا و آدم‌ها را مدنظر داشت که فقط زبان این واسطهٔ جدید قادر به‌بیان آن بود؛ اگر تصویر متحرک نتواند القاکننده باشد، به‌نظر «دلوک» جزءِ هنر هفتم محسوب نمی‌شود.

به‌عقیدهٔ او، عناصر تشکیل‌دهندهٔ سینما عبارتند از: دکور، نور، ریتم و ماسک (که البته منظور هنر پیشگان است).

برخلاف «کانودو»، که فقط یک نظریه‌آفرین باقی ماند، «دلوک» در عمل نیز به کار سینما پرداخت. نخستین سناریوی خود را دراختیار خانم «ژرمن دولاک»[۱۵] گذاشت تا از روی آن فیلمی بسازد: جشن اسپانیایی —۱۹۱۹— داستان نکبت بار دختری است که دوتن از عاشقانش یکدیگر را به قتل می‌رسانند، در حالی که او در آغوش نفر سوم سرگرم رقص است. فیلم که صحنه‌پردازی‌هایش به‌نظر چندان موفق نمی‌آید، براساس مونتاژ متضاد و ترسناک و آشنه‌ها بنا گردیده است. دو فیلم موفق «دلوک» نیز برخوردار از ساختمانی مرثیه‌وار است: **تب**— ۱۹۲۱— و **خانم هیچستان**— ۱۹۲۲—. داستان «تب» در محیط میخانه‌های مارسی می‌گذرد؛ سبک فیلم ملموس‌تر است، اما «دلوک» در این جا تیرگی وهمناک محیط را به‌صورت شعری سیاه نمایش می‌دهد. «خانم هیچستان» فیلمی دربارهٔ بازی انعکاس و خاطره است: زنی پیر که به‌دست سرنوشت درهم شکسته شده است، پس از گذشت ده‌سال به خانهٔ خود بازمی‌گردد؛ در آن جا با زنی جوان روبه‌رو می‌شود که درقالب او زندگی گذشتهٔ خود را منعکس می‌بیند. «دلوک» موفق می‌شود که احساس تنهایی، جداماندن و سکوت را در تصاویری ترکیب کند که با همهٔ سمبولیک بودنشان دارای قدرت نفوذ و جذبهٔ بسیار بودند.

آنچه را که فیلم‌های «دلوک» در زمینهٔ بیان حالات، قادر به انعکاس آن بودند، چیزی جز مالیخولیای سرنوشتی به بیراهه رفته نبود.

موضوعی عمیق و همه‌جانبه در «تب» ظاهر می‌شود: در سراسر فیلم، دختر آرزوی رسیدن به گلی را دارد که از دور می‌بیندش؛ اما سرآخر معلوم می‌شود که این گل، مصنوعی است. زندگی هر کس به‌شکلی صدمه خورده است؛ هر امیدی به‌تلخی و نومیدی انجامیده و چنین می‌نماید که این همهٔ آن چیزهایی است که «دلوک» می‌خواهد برای ما بیان کند. برآیند ژرف تجربی فیلم‌های او، و دیگر هم‌عصرانش، نمایشگر تأثیرپذیری از نقاشی امپرسیونیستی است: همهٔ برداشت‌ها فقط بازگوکنندهٔ

14: Cinéaste.   15: Germaine Dulac.

استنباط هایی زودگذر و فرّارند.

این تجربه الزاماً به آن‌جا کشانده می‌شود که حادث بودن و آنی بودن را به‌عنوان لحظه‌های معینی از زیبایی شناسی عرضه نماید و داستان ملموس را با ارزش های حسی فراوان سرشار سازد.

«ژرمن دولاک»، ۱۸۸۲ — ۱۹۴۲، نیز در این رهگذر قرار داشت. او در سال ۱۹۱۵ فعالیت خود را آغاز کرد اما آثارش از اعتبار و اهمیت کم‌تری برخوردار بود. در کنار فیلم «جشن اسپانیایی» — که آن‌را براساس فیلم‌نامهٔ «دلوک» پدید آورد — برجسته‌ترین اثر او فیلم **خانم بودهٔ خندان** — ۱۹۲۳ — است که برداشتی است از اثر «اوبی»[16] و «آمیل»[17].

فیلم، داستان خانم بودهٔ حساس است که آثار «دبوسی»[18] را می‌نوازد و همسر خشن او قادر به ادراکش نیست و سرانجام این اندیشه را در او تقویت می‌کند که وی را از میان بردارد:

به کمک مونتاژهای بی شمار و آنشنه های گوناگون (که در آن‌ها افکار و تخیلات آشکار می‌گردند) با نوعی نور پردازی عجیب و غیر واقعی و مخدوش جلوه دادن چهرهٔ شوهر که به صورت دیوی درمی‌آید، «ژرمن دولاک» می‌کوشید که داستان فیلمش را معنایی عمیق و روانی و طبعاً ذهنی ببخشد. از سوی دیگر، توصیف دقیق و واقعی محیط در این فیلم دارای اهمیت بسیار است و جزئیات فضای یک شهر کوچک فرانسوی در آن ثبت شده است. «ژرمن دولاک» که در شماری از مقالات خود بر «تصویری بودن»، به‌عنوان اساس هنر سینمایِ «کامل» تأکید داشت، بعدها به تدریج از مسیر امپرسیونیستی — روانشناسی «دلوک» دور شد تا به‌سوی «سینمای ناب» و «سوررئالیسم» روی بیاورد. آثار سینمایی یک‌یک پیشروهای «امپرسیونیست» سینما نیز، کارهایی تجربی به‌شمار می‌روند؛ مثل آثار «مارسل لربیه»، ۱۸۹۰. «لربیه» ابتدا در زمینهٔ ادبیات مشغول فعالیت شد: اشعاری سمبولیک سرود و تجربهٔ سینمایی خود را در قسمت خدمات سینمایی ارتش فرانسه در جنگ جهانی اول کسب کرد. مهم‌ترین و مشخص‌ترین اثر «لربیه» فیلم **اِلدورادو** — ۱۹۲۲ — است.

فیلم، داستانِ غم‌انگیز رقاصه‌ای اسپانیایی را بازگو می‌کند که عاشق یک نقاش نجیب‌زادهٔ اسکاندیناویایی است، ولی به خاطر بچه‌اش به او پاسخ منفی می‌دهد.

«لربیه» به این داستان عادی، ظاهری شکیل و پرمعنا بخشید. فیلم‌برداری از مناظر اسپانیایی در «الدورادو» برخوردار از هوشمندی های فراوان بود.

همهٔ دست‌آوردهای جدید فنی و همهٔ امکانات زبان سینمایی که «دلوک» مورد توجه قرار داده بود، در این جا به کار گرفته شد: محو بودن عمدی تصویر، آنشنه، از شکل افتادگی و مونتاژ.

در این اثر به گونه‌ای آشکار تضاد میان معمولی بودن محتوا و ظریف بودن بیش از حد زبان سینمایی نمایان می‌گردد. در مورد «الدورادو» سخن «ژان میتری»[19] مصداق پیدا می کند که: «کارگردانان آن زمان، رمان پاورقی به شیوهٔ «مارسل پروست»[20] می‌نوشتند».

16: Obey. 17: Amiel. 18: Debussy.
19: Jean Mitry. 20: Marcel Proust.

«لربیه» در فیلم‌های بعدیش، **دون ژوان و فاوست** — ۱۹۲۲ — و **وحشی** — ۱۹۲۳ — دست به تجربه اندوزی در زمینهٔ دکورهای تجریدی و سادهٔ کامل زد و در این راه از یاوری دکوراتورهای جوانی چون «اوتان — لارا»[۲۱] و «فرنان لژه»[۲۲] برخوردار بود.

این که موقعیت نخستین پیشروهای فرانسوی تا چه اندازه یک جانبه بوده است را، فیلم **پول** — ۱۹۲۸ — اثر «لربیه» که براساس نوشتهٔ «زولا» ساخته شده، به اثبات می‌رساند: فیلم همهٔ امکانات انتقادی و مطرح موضوع‌های «زولا»یی را بی‌پروا انکار می‌کند تا بتواند به طور کامل سرگرم شکل‌های گوناگون تجربی شود.

علاقهٔ «لربیه» به سمبولیسم، در فیلم‌های دیگر او که به دوران فیلم‌های ناطق مربوط می‌شود نیز عیان می‌گردد، مثلاً در فیلم **شب رؤیایی** — ۱۹۴۲.

«ژان اپستن»[۲۳]، ۱۸۹۹ — ۱۹۵۳، نیز جزءِ گروه کارگردانانی بود که پیرامون «لویی دلوک» جمع شده بودند، ولی فیلم‌هایش سبک قابل فهم‌تری از آثار حساب شدهٔ «لربیه» داشتند. توانایی «اپستن» در توصیف امپرسیونیستی محیط و مناظری است که موقعیت روحی شخصیت‌هایش در آن منعکس می‌گردد. «اپستن»، پیش از آن که به دنیای سینما راه‌یابد، شاعر و نویسنده بود (در نشریهٔ «سینمایی» دلوک). در سال ۱۹۲۱، کتاب **سلام سینما** را — که کتابی کوچک و فوتوریستی بود — به‌چاپ رساند و در آن شعرها و نوشته‌های خود را در بارهٔ موضوع «فتوژنی» عرضه نمود. «اپستن» در همهٔ دوران عمرش از نظر تئوری نیز با سینما درگیر بود. او بر آن بود که بتواند با بهره‌گیری از امکانات سینما، اندیشه را ثبت کند و حتی در این باره نوعی فلسفهٔ ایده‌آلی سینمایی نیز تدوین کرد: پس از ساختن فیلم **زندگی پاستور** — ۱۹۲۲ — «اپستن» در همان‌سال سرگرم ساختن فیلم **مهمانسرای سرخ**، بر پایهٔ نوشتهٔ «بالزاک» گردید. فیلم بر آن بود که از «فتوژنی» شاعرانهٔ اشیای بی‌روح، شرایط درونی شخصیت‌هایش را به‌نمایش بگذارد. اما «اپستن» وقتی توانست شاهکارش را بیافریند که فیلم **قلب وفادار** — ۱۹۲۳ — را پدید آورد. سرزنشی بسیار ناچیز در فیلم وجود داشت و همانند فیلم «تب»، داستانش در محیط بندری مارسی می‌گذشت.

«اپستن» قبلاً در «سلام سینما» نوشته بود: «من فیلم‌هایی را دوست دارم که در آن‌ها هیچ یا تقریباً هیچ چیز اتفاق نیفتد...، اما برخی از قسمت‌های کوچک و فرعی آن‌ها بتواند بیانگر درامی پنهانی باشد».

این موضوع در مورد «قلب وفادار» نیز صادق است: دختری در یک مشروب‌فروشی بندر مارسی کار می‌کند و دو مرد عاشق او هستند؛ یک کارگر و یک کلاه‌بردار. فیلم، ماجرای اختلاف‌ها و برخوردهای متناوب آن‌ها را بازگو می‌کند... تا پایانی خوش. «اپستن» با احساسی عمیق، توطئه‌چینی‌ها و برخوردها را با توصیف شاعرانه و ظریف بندرگاه، مشروب‌فروشی‌های آن و آدم‌هایش درهم می‌آمیزد. در عین‌حال حسی غنایی و واقعیت‌گرایانه در سراسر فیلم احساس می‌شود؛ حتی

21: Autant Lara. 22: Fernand Léger. 23: Jean Epstein.

روش های هنری «پیشروانه» ی او — مثلاً آنشنه ای که در آن تصویر چهرهٔ دختر بر سطح آب بندرگاه قدیمی می افتد — تااندازه ای فروتنانه است. نقطهٔ اوج فیلم، دید پراحساس و شوخ طبعانهٔ اوست در ثبت صحنه های چرخ فلک و بازارمکاره. فیلم «قلب وفادار» یکی از کامیاب ترین آثار دوران نخستین پیشروها است.

فیلم **نیورنهٔ زیبا** — ۱۹۲٤ — سراسر به توصیف مالیخولیاییِ مناظر رودخانه ها و کشتی ها پرداخته است. استعداد «اپستن» که قادر بود فضای خاص مناظر را درفیلم هایش منعکس سازد، دردو فیلم مستند درخشان دربارهٔ «برِتانی» و ماهی‌گیرانش، به‌کمال بروز کرد: Finis Terrae — ۱۹۲۹ — و Morvran — ۱۹۳۰ —.

آینه سه‌جور است — ۱۹۲۸ — یک فیلم روانکاوانهٔ دیگر بود، با تصاویر درشتِ «درون‌نگرانه» و سکانس های «اسلوموشن» [۲٤]، درزمینهٔ روشنگری دگوگونی های درونی.

«اپستن» به کمک فن «اسلوموشن» و دکورهای «کالیگرافیک» تلاش کرد تا رؤیاهای وهمناک «ادگار آلن پو» را در اثری به‌نام **آوار خانهٔ آشر** — ۱۹۲۸ — برپردهٔ سینما تصویر کند. «ژان اپستن» پس از جنگ جهانی دوم نیز فیلم مستند بسیار باارزش و شاعرانه ای دربارهٔ سواحل فرانسه تهیه کرد: **توفانی** — ۱۹٤۷.

آن بخش از سینمای پیشرو که درزمینهٔ فیلم های مستند کارمی‌کرد، تحت تأثیر امپرسیونیسم در نیمهٔ دوم دههٔ بیست موفق به ارائهٔ آثار باارزش و جالبی شد. یکی از نمایندگان این بخش، فیلم سازی برزیلی به‌نام «آلبرتو کاوالکانتی» [۲۵]، زادهٔ ۱۸۹۷، بود که بعدها در انگلیس و برزیل و اتریش نیز کار کرد.

فیلم **فقط ساعت ها** — ۱۹۲۶ — اثر «کاوالکانتی»، فیلمی غیرمعمولی دربارهٔ یک روزاست در پاریس. مشاهدات به‌صورت فی البدیهه پشت سرهم ردیف شده اند (نظیر فیلم مستند «برلین، سمفونی شهری بزرگ»، اثر «والتر روتمان» که ازنظر موضوع کاملاً شبیه آن است). فیلم درتلاش نمایش زمان است (عقربهٔ متحرک به‌این منظور کمک می‌کند) و همچنین به‌نوعی انتقاد اجتماعی می‌پردازد و برخوردار از طنز است: جوانی غیرعادی، لبخندزنان تکه گوشتی را گاز می‌زند؛ از درون گوشت صحنه هایی از کشتارگاه دیده می‌شود.

فیلم **لنگرگاه** — ۱۹۲۸ — ملودرامی بود ازمحیط بندری مارسی که ازنظرظاهری به‌فیلم «قلب وفادار» بی شباهت نبود. «کاوالکانتی» درفیلم **لیلی کوچک** — ۱۹۲۷ — ترانهٔ ملی لیلی فرشته وش و ستایشگرانش؛ آپاچی ومرد شیرفروش؛. مرد ریشوی روشن کنندهٔ گازوپلیسی را که تلوتلومی خورد، به‌فیلم درآورد.

«کاوالکانتی» این چهره های محبوب مردم را از پشت یک پردهٔ خشن فیلم برداری کرد و

۲٤: اسلوموشن: تکنیکی است که به کمک آن تصاویر فیلم آرام‌تر حرکت می‌کنند.

25: Alberto Cavalcanti.

به همین علّت، فیلم سرشتی افسانه ای پیدا کرد.

مهاجر روسی، «دمیتری کیرسانوف»[۲۶] با فیلم مرثیه‌وارش **منیل مونتان**[۲۷] — ۱۹۲۶— و **مهِ پاییزی** — ۱۹۲۸ — تقریباً درجمع مستند سازان و امپرسیونیست های پیشرو قرار می‌گیرد، در حالی که «ژرژ لاکومب»[۲۸] با فیلم **منطقه** — ۱۹۲۹— فیلمی مستند با زمینهٔ انتقاد اجتماعی دربارهٔ محیط اطراف پاریس می‌سازد.

فیلم مستند و افشاگر «ژان ویگو»[۲۹] به نام **نیتسا دربارهٔ نیس** — ۱۹۲۹ — نیز دارای ویژگی آثارپیشروهای مستندساز بود. اما فیلم «ویگو» در آستانهٔ دوران سینمای ناطق قرار دارد.

حتی اگر نخستین پیشرو فرانسوی بتواند مدعی این ادعای تاریخی باشد که دنیای سینما را توسعه بخشیده و ذوق مردم را بارور کرده است، با این حال باید با آثار او از دیدگاهی انتقادی برخورد کرد. فیلم های این دوران، گویای این واقعیت اند که فیلم سازان برای فرم بیش از اندازه ارزش قایل بوده اند و برای حفظ ظواهر کار تن به محتواهای نسنجیده داده اند. از مشخصات این دوره یکی هم مجادلهٔ آکادمیک بی پایان دربارهٔ «ویژگی» زبان سینمایی است. سینمای فرانسه تقریباً خود را به طور کامل و به نفع تکامل فرم، از زمان حال منتزع می‌کند و از زندگی ملموس جدا می‌شود؛ زندگی ملموسی که فیلم های پیشروها، اغلب دربرابر آن جبهه ای منفی ونگرشی زیبایی شناسانه می‌گیرند.

سینمای ناب و رُنه کلر

کارگردانان «امپرسیونیستِ» پیرامون «لویی دلوک» از همان آغاز بر تقدم اهمیت بیان تصویری در سینما تأکید داشتند؛ بی علاقگی به شیوهٔ بیان داستانی، از مشخصات ویژهٔ سینمای پیشرو فرانسه از همان اوایل کار بود. «اپستن» در سال ۱۹۲۱، قصه را یک «دروغ» خواند: «هیچ قصه ای وجود ندارد. هرگز هیچ قصه ای وجود نداشته است. فقط موقعیت هایی وجود دارند... بدون آغاز، بدون میانه و بدون انجام». «ژرمن دولاک» نیز نوشت: «... در این که هنر سینما، هنری قصه پرداز است می‌توان تردید کرد». اما امپرسیونیست ها در عمل کم تر به این حرف وفادار ماندند. ضمن این که قبل از همه به ترکیب تک تک تصاویر اهمیت می‌دادند و در پی کشف «فتوژنی» بودند؛ در میانهٔ دههٔ بیست، به بخش دیگری از سینما توجه بیشتری نشان دادند: «توجه به حرکت».

فیلم **ورود قطار راه‌آهن** اثر «لویی لومی یر» که درواقع نمونهٔ نخستین حرکت درفیلم به شمار می‌رود و حرکت، وجه شاخص آن را تشکیل می‌دهد، دیگربار اهمیت پیدا می‌کند، درحالی که فیلم «سوء‌قصد به دوک دوگیز» که شکل تآتری و ایستای سینما است به سُخره گرفته می‌شود.

آنچه «امپرسیونیست ها» تااندازه ای به‌دست آوردند از این قراراست: رهایی سینما از چنگ

26: Dimitri Kirsanow.

۲۷: نام یکی از محله های کارگرنشین پاریس.

28: Georges Lacombe.

29: Jean Vigo.

موضوع های روزمره که فیلم سازان جوان تر و رادیکال تر آن را به انجام رساندند: «رنه کلر»[۳۰] به کمک «فرنان لژه» ی[۳۱] نقاش که سرگرم تجربه درسینما بود وعکاس امریکایی «مَن ری»[۳۲].

اگر «دلوک» برآن بود که ساختار تجاری صنعت سینما را اصلاح کند، این کارگردانان جدید دست به تولید فیلم های کوتاه تجربی زدند و درواقع، کلمهٔ «پیشرو» را با آگاهی تمام برای خود برگزیدند. فیلم هایی که آن ها ارائه می‌کردند مورد استقبال بسیارفراوان مراکزنمایش فیلم های هنری، کلوب های سینمایی، هنرمندان، روشنفکران، و تازه به دوران رسیده ها قرار می‌گرفت. مفهوم «سینمای ناب»، در آن زمان به صورت مُدروز درآمده بود و واکنش های تازه‌ای ایجاد می‌کرد. ریتم فیلم دارای قدرتی است که درورای منطق حقایق و واقعیت ها، رؤیایی برمی‌انگیزد که فقط دراتحاد میان ذره بین وحلقهٔ فیلم امکان پذیر است. آنچه «ناب تر» ازهرفیلم رها شده ازقید عناصر دراماتیک یا مستند می‌تواند باشد، آثار چندتن از بااحساس ترین کارگردانان ما می‌تواند به ما عرضه کند. (در آن سو «قصه ای سینمایی» شکل می‌گیرد و در این سو «تصویری سمفونیک» پدید می‌آید.) این نوشتهٔ «هانری شومت»[۳۳] (برادر «رُنه کلر») مربوط به سال ۱۹۲۵، نمایشگر تلاش های شکل گرایانهٔ مکتب سینمای ناب به شمارمی‌رود. اینک آن ها برای رسیدن به موسیقی ناب تصویری و برای رسیدن به ریتم خالص تصویری، به‌طور کلی هر نوع محتوایی را از فیلم حذف می‌کردند. درفیلم **بالهٔ فنی** — ۱۹۲٤— اثر «فرنان لژه»، ۱۸۸۱ — ۱۹۵٦ ، کاسه ها، ماهی تابه ها و صورت ها به رقص درمی‌آیند و زنی پیر نفس نفس زنان هربار ازپلهٔ واحدی بالا می‌رود و درمیان این تصاویر، پاره‌هایی از یک نوشته ویک نقاشی به شیوهٔ کوبیسم اثر «چاپلین» دیده می‌شود که درحال محوشدن است.

«هانری شومت»، ۱۸۹٦ — ۱۹٤۱ ، نیزدر پی ریتم «ناب» سینمایی بود: درفیلم های **بازی بازتاب وسرعت**— ۱۹۲۳— **وپنج دقیقه فیلم ناب**— ۱۹۲۵.

«مَن ری»، زادهٔ ۱۸۹۰، درفیلم **بازگشت به خرد**— ۱۹۲۳— تعدادی سوزن و دگمه را روی نگاتیف فیلم پاَشید و در **امکا باکیا**[۳٤] — ۱۹۲۷— دست به بازی با فرم های تجریدی ومُهره‌های شطرنج زد و در همین حال، «ژرمن دولاک» که از امپرسیونیسم به سوی سینمای ناب گرایش پیدا کرده بود در فیلم **تمرین سینماتوگرافیک یک عربسک**— ۱۹۲۷— و **دیسک ۱۹۲۷**— ۱۹۲۹— به آفرینش فرم های تصویری فی البدیهه درزمینهٔ موسیقی «دبوسی» و «شوپن» دست‌زد.

فیلم های سینمای ناب همان نیتی را دنبال می‌کردند که چند سال پیش ازآن فیلم های تجریدی «ویکینگ اگلینگ» و «هانس ریشتر» درآلمان.

فیلم های پیشروهای فرانسوی ضمن داشتن خواسته های به شدت تجریدی، با برخورداری از طنز و نشاطی تفریحی، در کار ازمیان بردن همهٔ محتوای عادی وآفرینش فی البدیههٔ چیزی بودند که پیشتر برسر آن توافق شده بود.

30: René Clair. 31: Fernand Léger. 32: Man Ray.
33: Henri Chomette. 34: Emka Bakia.

تأثیر دادائیسم که مکتبی آنارشیستی در هنر بود و هدفش نابود کردن همهٔ منطق‌ها و هدف‌های عادی بود، در فیلم یکی از کارگردانان جوان که هنوز ناشناس بود، به‌شدت به‌چشم می‌خورد. این فیلم که **آنتراکت** (میان‌پرده) نام داشت، ساختهٔ «رُنه کِلر» —۱۹۲۴— بود و بعدها به‌صورت بیانیهٔ سینمای پیشرو درآمد.

«رنه کلر» (با نام واقعی «رنه شومت»، ۱۸۹۸— ۱۹۸۱)، روزنامه‌نگار و هنرپیشه، کار خود را در کمدی‌های تخیلی پیرامون برج ایفل آغاز کرد: **پاریس خفته** — ۱۹۲۳.

فیلم **آنتراکت** «میان‌پرده» توسط سردمداران بالهٔ سوئد برای نمایش میانِ‌پرده‌ها سفارش داده شد؛ «فرانسیس پیکابیا»[۳۵]، یکی از بنیادگذاران دادائیسم، برای این فیلم، سناریویی کوتاه و مختصر نوشت. فیلم به گفتهٔ «کلر»: «لُکنت زبانی تصویری است که با هم‌آهنگی تنظیم شده است». این فیلم نوعی به‌مبارزه طلبیدن بیش از حد تماشاگر و تمسخر همهٔ اشکال گوناگون تولید فیلم‌های عادی بود؛ «کلر» تنها در پی نظم دادن به ریتم تصویرها و سکانس‌هایی بود که فقط به‌سبب ارزش‌های حرکتی شان انتخاب شده بودند.

در آغاز فیلم، ستون‌ها و سقف‌ها و دودکش‌ها به‌طور پراکنده و درهم و برهم ظاهر می‌شوند. «مَن ری» و «مارسل دوشان»[۳۶] نقاش در گوشهٔ پشت‌بامی سرگرم بازی شطرنج هستند. رقاصه‌ای از زاویهٔ پایین به بالا دیده می‌شود. ناگهان سری با ریش پیدا می‌کند. پس از آن تصویر حمل تشریفاتی جنازه‌ای را می‌بینیم که پیشاپیش آن شتری در حرکت است که تاج روی سرش از نان وژامبون تشکیل شده است و سوگوارانِ همراه از آن تغذیه می‌کنند.

تشییع کنندگان سرعت می‌گیرند ومیهمانان ناچارمی‌شوند بدوند، تا این که جادوگری از تابوت بیرون می‌آید و ابتدا یکی از حاضران را غیب می‌کند و سپس یکی پس از دیگری را، و سرآخر نیز خودش را.

آن مفسّرهایی که برآنند تا «آنتراکت» را با ریتم متغیر و موضوع‌های مختلف آن — رقاصه، تشییع کنندگان جنازه، تخم‌مرغی که روی فوارهٔ آب می‌رقصد، راه‌آهن روی کوه و ته درّه— را با معنی دقیقی ارزش‌یابی کنند، به‌راهی خطا می‌روند. این فیلم برای «کلر» هیچ چیز به جز تفریحی نشاط انگیز و نوعی تأیید آزادی بی حد و مرز که هنر هفتم به آفرینندگانش می‌بخشد، نبود. اما در عین حال فیلم «میان‌پرده» اشاره به‌موضوع هایی داشت که بعدها از ویژگی‌های فکری «کلر» محسوب می‌شد: به سُخره گرفتن عادات طبقهٔ بورژوا (تشییع جنازهٔ باشکوه)، به‌تصویر کشاندن کاریکاتورگونهٔ تیپ‌های محلی و بومی؛ دقیقاً همین عناصر طنزآمیز هستند که امروزه در «میان‌پرده» بیش از هرچیز، زنده و با نشاط جلوه می‌کنند. در حالی که مونتاژهای آهنگین و بررسی‌های آغازینی که «سینمای ناب» درزمینهٔ حرکت انجام داده بود، تا اندازه‌ای تأثیری آکادمیک از خود برجای می‌گذارند.

«کلر» پس از «آنتراکت» تحت تأثیر کمدی‌های «ملی‌یس»، به‌ساختن دو فیلم تخیلی

35: Francis Picabia. 36: Marcel Duchamp.

—غیر عقلانی دست یازید: **روح مولن روژ** — ۱۹۲٤ — و **سفرخیالی** — ۱۹۲۵. او در فیلم **برج** — ۱۹۲۸ —، فیلمی کوتاه دربارهٔ برج ایفل، بار دیگر به سینمای ناب روی می‌آورد که برایش درواقع نوعی مرحلهٔ عبوراست. مهم‌ترین آثار دوران صامتِ «رنه کلر»، **کلاه حصیری ایتالیایی** — ۱۹۲۷ — و **هر دو خجالتی** — ۱۹۲۸ — تحت تأثیر نمایش های بلواری و همچنین آثار خنده‌دار «مک سِنِت» هستند. این فیلم ها در ارتباط و کشش خاصی با واقعیت های اجتماعی، و ابداع شاعرانه و طنز قرار گرفته اند و درعین حال بیان کنندهٔ شیوهٔ ویژهٔ «کلر» هستند.

فیلم «کلاه حصیری ایتالیایی» برای شناخت سبک «کلر» مشخص کننده است. این فیلم براساس کمدی بلواری به‌همین نام اثر «لابیش» و «میشل» ساخته شده که قطعه‌ای است تآتری و موفق مربوط به قرن نوزدهم و بر شالودهٔ کمدی تیپ ها و موقعیت ها ایجاد گردیده است؛ عناصری که موافق طبع «کلر» بودند.

«کلر»، این داستان را به‌دنیای بورژوازی پاریس سال های اوایل ۱۹۰۰ منتقل کرد. یک زوج جوان خود را برای عروسی آماده می‌کنند؛ برای داماد —فادینارد— درجریان عبور از یک جنگل حادثه‌ای اتفاق می‌افتد و اسبش کلاه حصیری بانویی را که درحال درگیری سختی با یک افسر است، پاره می‌کند. بانو و افسر بلافاصله تقاضای کلاه حصیری تازه‌ای می‌کنند و جست و جوی بی‌ثمر برای یافتن کلاه نه‌تنها عروسی را کاملاً به‌هم می‌ریزد، بلکه خود موجب بروز ناآرامی هایی می‌شود. ارزش کار «کلر» در این داستان بیشتر در این بود که گفت‌وگوهای کمدی قطعه را به‌تصاویری کمیک تبدیل کرده بود.

فیلم بر اساس طرح کلی فیلم‌های تعقیب و گریز ساخته شده است: هر گروهی بی‌نتیجه در پی گروهی دیگر است. «رنه کلر» تک تک داستان‌های کوتاه تعقیب را به‌صورت باله‌ای پرجُنب و جوش درآورده است. هرگز هیچ موقعیت خنده‌داری تنها به‌خاطر کمیک بودنش در آن‌جا نیست؛ همیشه چنین حالاتی در خدمت تحلیل خصلت های یک فرد یا یک موقعیت است. ترس «فادینارد» از این که ممکن است خشم شدید افسر موجب درهم شکستن اسباب و اثاثیه‌اش بشود، نه‌تنها به‌عنوان سکانسی کمیک و رؤیایی میان سکانس‌ها قرار می‌گیرد، بلکه خود نمایشگر آشفتگی و درهم ریختگی ذهنی نقش‌آفرینِ اصلی است.

هنگام سخنرانی شَهردار، پسرخاله، کراواتش را گم می‌کند اما خودش متوجه آن نمی‌شود، در حالی که همهٔ حاضران با ناراحتی به‌سر و وضع شان می‌پردازند. این بخش نیز (به مثابه نقطهٔ اوج فیلم) درتحلیل خصلت افراد وموقعیت ها کمک شایانی می‌کند.

طنز جوشان «کلر» نه‌تنها متوجه رویدادها بود، بلکه چنین به‌نظر می‌رسید که بنیاد قطعه را نیز به‌مطایبه گرفته است. درنگاه نخست چنین می‌نماید که شخصیت ها واقعی اند: آن‌ها نمایشگر دنیای خاص بورژوازی کوچک اند. اما در نهایت می‌بینیم که «کلر» آن‌ها را مانند عروسکان خیمه شب بازی به‌کار گرفته است. «تیپ»هایی که در این فیلم و در بسیاری از آثار دیگر «رنه کلر» ظاهر می‌شوند، (عموی پیرکر، شوهر فریب خورده، پسرخالهٔ غیرعادی، عمهٔ عصبی) درواقع آدم هایی

تجریدی اند. آن‌ها برخوردار از سنگینی یک شخصیت نیستند بلکه هر بار فقط در خدمت افکار یک نفرند که به‌وسیلهٔ ظواهر کمیک تفسیر می‌شود. (گوشی تلفن جزئی از عمو است و شستن پا بخشی از خصلت یک بورژواست). درست همین خصوصیات به‌شخصیت‌ها، سبکبالی خاصی می‌بخشد که با وجود داشتن تیپی واضح، شاخص‌های کمیک در فیلم‌های «رنه کلر» به‌شمار می‌روند؛ با به‌طنز و به‌سُخره گرفتن شخصیت‌هایش، آن‌ها را درگیر رویدادهای کمیک می‌کند. درواقع آن مدل فکری را به‌مطایبه می‌گیرد که آن‌ها از آن برخاسته‌اند. اما درعین حال آن انتقادی که «رنه کلر» در فیلم‌هایش به‌صورتی پنهانی دست به‌آن می‌زند، هرگز ستیزه‌جویانه نیست؛ فراتر از طنز و طعنه نمی‌رود، دوستانه باقی می‌ماند و قابل درک است.

«نگاهی که «کلر» با آن دنیا را می‌نگرد بیش از آن که نگاه یک اخلاق‌گرا باشد، نگاه یک طنزپرداز تیزبین است که لبخندش درعین حال حکایت از تلخی و تأسف می‌کند» (ژ. میتری).

اگر فیلم «کلاه حصیری ایتالیایی» قطعه‌ای خنده‌آور و شوخ بود، «کلر» به شخصیت‌های فیلم «هر دو خجالتی»، بُعدی شدیداً روانی بخشیده است. درمرکز ثقل این فیلم یک وکیل خجول و ترسو وجود دارد که پیدا شدن موشی در تالار دادگاه، تعادلش را به کلی برهم می‌زند و قادر نیست ماجرا را برای دختری که دوست دارد، توضیح دهد؛ این موقعیت به‌دلیل خجول بودن بیمارگونهٔ پدر دختر نیز پیچیده‌تر می‌گردد. این شرایط آغازین، امکانات لازم برای حوادث خنده‌دار و شیرین و پیچیدگی‌های بیهوده‌ای را فراهم می‌کند.

فیلم، تردید و تأخیر شخصیت‌ها را در تصمیم‌گیری به‌موقع و ضرور، در تصاویری باله‌گونه ارائه می‌کند؛ مثلاً صحنهٔ دادخواهی: هربار که دادستان پس از ناپدید شدن موش نطق خود را ازسر می‌گیرد، رویداد با آهنگ طبیعی نطق توصیف می‌شود؛ تصاویر گاه متوقف می‌شوند، گاه سرعت می‌گیرند؛ و سرانجام وقتی قهرمان داستان همه‌چیز را درهم می‌ریزد، تصاویر به‌عقب برمی‌گردند. طنز در تقسیم‌بندی‌های سه‌گانهٔ عجیب و جالبی که «کلر» درپردهٔ سینما از آن ارائه می‌دهد و به‌وسیلهٔ آن آدم‌های فیلم را درموقعیت‌های مشابهی دربرابر هم می‌گذارد، آشکار می‌گردد.

سوررئالیسم و لوئیس بونوئل

سوررئالیسم که به‌سال ۱۹۲۲ توسط «آندره برتون»[37] پایه‌ریزی شد، همانند دادائیسم به‌طغیان علیه یکنواختی و منطق عقلانی هنر بورژوازی برخاست. اما نمایندگان سوررئالیسم برای خشم ویرانگر دادائیست‌ها، رهگذری تازه گشودند. آن‌ها براین عقیده بودند که با رها کردن نیروهای غیرعقلانی و بازگشت به‌جادوی خیال و فرم‌های ناخودآگاه روح، به‌معرفت و شناخت تازه‌ای دست خواهند یافت؛ حرکت آن‌ها نیز در راستای رسیدن به‌سازمان جدیدی از حیات بود. شعله‌ور شدن انقلابی

37: André Breton.

سوررئالیست‌ها که اغلب با دیدگاه پرخاشگرانهٔ اِلحادی همراه بود، به‌طور عادی سرشت «طبیعی» آن‌ها به‌شمار می‌رفت؛ انقلاب آن‌ها فاقد آن شفافیت لازم بود تا بتواند تنها با ویران کردن، از چنگ زیبایی‌شناسی معمولی رهایی یابد. با این‌حال در زمینهٔ سینما، اغلب سوررئالیست‌ها به‌نسبت «امپرسیونیست‌ها» و نمایندگان سینمای ناب — که رسیدن به‌فرم‌های متحرک اغلب بر ایشان هدف نهایی بود — روش فعال‌تری داشتند. امکانات سینما که به‌آن‌ها فرصت می‌داد تا به آفریدن فی‌البدیهه و تخیلی تصاویر بپردازند، از دیرباز سوررئالیست‌ها را مفتون خود کرده بود. شعرایی چون «آنتونن آرتو»[38]، «روبردسنوس»[39] و «فیلیپ سوپو»[40] به‌عنوان سناریست و بازیگر در فیلم‌های بی‌شماری آن‌ها را همراهی می‌کردند؛ «آندره برتون»، «بنژامن پره»[41] و «لویی آراگون»[42] نیز به‌فکر ساختن فیلم‌هایی افتادند که جامهٔ عمل نپوشیدند.

نخستین فیلم سوررئالیستی، **صدف و مرد روحانی** — ۱۹۲۷ — بود که توسط «ژرمن دولاک» براساس سناریوی «آنتونن آرتو» ساخته شد: سرگذشت عجیب و رؤیایی افلیجی جوان و روحانی است که با ژنرالی پرطمطراق برای جلب‌نظر دختری زیبا به‌مبارزه برمی‌خیزد. در این‌جا حمله علیه مسیحیت با سمبل‌های رؤیایی فرویدی و تداعی‌های سوررئالیستی درهم می‌آمیزد و به‌فیلم ارزشی شاعرانه می‌بخشد. اما «آرتو» به‌صحنه‌پردازی «زنانه»ی سناریوی خود نه‌تنها چهرهٔ موافق نشان نداد، بلکه به‌هنگام نمایش فیلم، جنجالی برپا کرد.

شعری از «روبردسنوس» الهام‌بخش «مَن‌ری» در ساختن فیلم **ستارهٔ دریایی** — ۱۹۲۹ — گردید. «مَن‌ری» رؤیاهای خود را در لابه‌لای بیت‌هایی از شعر که در فیلم پخش شده بود قرارداد. آدم‌ها و اشیا دَر خطوطی محو؛ آنتشهٔ اشیایی سمبولیک؛ سری تصاویر ترسناک و پیش‌بینی ناپذیر. نوعی جادوی دریایی فیلم را در بر گرفته بود (بهترین اثر «مَن‌ری»): دنیا در اشکالی نامشخص و محو جاری بود و انسان‌ها مانند این‌که در آکواریومی باشند حرکت می‌کردند. اما فیلم «ستارهٔ دریایی» فاقد لحظه‌هایی خنده‌ناک و طنزآمیز هم نبود؛ فیلم برآن نبود که همیشه جدی تلقی شود؛ در این زمینه با دادائیسم نسبت نزدیک داشت. اما شیوهٔ سوررئالیستی نگرش به سینما، آشکارتر از اثر «مَن‌ری» و «ژرمن دولاک» در فیلمی به‌نام **سگ اندلسی** — ۱۹۲۸ — اثر «لوئیس بونوئل» و «سالوادور دالی» آشکار گردید که در این فاصله شهرتی افسانه‌ای یافته است. «لوئیس بونوئل»، ۱۹۰۰ — ۱۹۸۴، «یسوعی» جوان اسپانیایی — به‌عنوان دستیار «ژان اپستن» در فیلم «آوار خانهٔ آشر»، چگونگی کار با دوربین را فراگرفت. پس از آن «بونوئل» با همشهری نقاش خود، «سالوادور دالی» همداستان شد و با وی کوشید تا روح «انقلاب سوررئالیستی» را به هنر هفتم نیز بکشاند.

در «سگ اندلسی» حاکمیت با تخیلات تداعی شدهٔ رؤیایی و نیز با «نامنظم کردن» سیستماتیک همهٔ ادراک‌ها بود. فیلم دنیایی را نشان می‌دهد که همهٔ واقعیت‌هایش درهم رفته است و

38: Antonin Artaud.
39: Rober Desnos.
40: Philippe **Soupault.**
41: Benjamin Péret.
42: Louis Aragon.

«بونوئل» و «دالی» آن را با تصاویر دهشتناک اساطیر شخصی و سراب دیوانگی خود سرشار کرده‌اند؛ تصاویری که قسمتی از آن‌ها به‌منظور ایجاد رعب و هراس و برخی دیگر با تعبیرهایی سمبولیک به‌کار گرفته شده بود. بر پردهٔ سینما دستی بریده ظاهر می‌شود؛ از دستی دیگر مورچگان بیرون می‌آیند؛ دفترچه‌های مدرسه به‌تپانچه بدل می‌شوند؛ روی پیانو، اجساد خرهای مرده دیده می‌شود؛ از طنابی کدوها و کشیش‌ها آویزانند. «سگ اندلسی» تا به‌امروز خاصیت تحریک کنندگی خود را از دست نداده است و این مطلب دربارهٔ سکانس آغازین و تکان‌دهندهٔ آن که در سناریو چنین وصف شده، صادق است: «بالکنی در شب»؛ مردی مشغول تیز کردن تیغ ریش تراشی است. او درنزدیکی بالکن قرار دارد. مرد از پنجره نگاهی به‌آسمان می‌کند و متوجه رشتهٔ باریک ابری می‌شود... که روی ماه را می‌پوشاند. بعد: سر دختری جوان با چشم‌هایی به‌فراخی گشوده. لبهٔ تیغ ریش‌تراشی به‌یک چشم نزدیک می‌شود. اینک رشتهٔ ابر باریک از روی ماه کنار می‌رود. تیغ ریش‌تراشی چشم دختر جوان را می‌درد.

«"بونوئل" و "دالی" فیلم خود را با آگاهی به‌منظور برانگیختن فریاد و ایجاد جنجال ساخته بودند؛ این فیلم باید شیئی باشد که در دست دشمنان آن دو منفجر شود» (آ. کیرو).

دربارهٔ برخی از سکانس‌ها، غالباً سخن گفته شده است. کشیش‌های آویخته شده از طناب، کدوها، پیانو و اجساد الاغ‌ها که مانع آن می‌شوند که مرد جوانی به‌دوست دخترش برسد، به‌عنوان خاطره‌های دوران کودکی و شرایط تعلیم و تربیت «بونوئل» تفسیر شده است. ظاهراً به‌نظر می‌رسد که چنین سمبولیسمی واقعاً در فیلم به‌کار گرفته شده باشد. شاید ضروری باشد که در این جا تأثیر «سالوادور دالی» را جست‌وجو کنیم، زیرا سوررئالیسم «بونوئل» طبیعتی چندپهلو دارد؛ عوامل تحریک کنندهٔ او هدف به‌سویی دارند که بتوانند اعتماد به‌واقعیت عقلانی را متزلزل کنند.

اما آنچه واقعاً درخور توجه است این است که هر صحنهٔ «سگ اندلسی» با وجود غیرمنطقی بودن رویداد آن، برخوردار از خصلتِ نمایشِ دقیقِ واقعیت است. «بونوئل» از همان آغاز کار، استفاده از هرنوع تروکاژ شناخته شده را که امپرسیونیست‌ها و طرفداران سینمای ناب به‌کار می‌بردند، مردود می‌شمرد؛ سوررئالیسم او دربرابر واقعیت جبهه نمی‌گرفت، بلکه از بطن آن زاده می‌شد.

در فیلم دیگر «بونوئل» و «دالی»، یعنی **عصر طلایی** — ۱۹۳۰ — خصلت متضاد واقعیت سوررئال تقویت شد و درعین حال پرخاشگری‌های انتقاد اجتماعی «بونوئل» بیشتر از گذشته نمایان گردید.

ممکن است ما بتوانیم «سگ اندلسی» را به‌عنوان تجربه‌ای عجیب و پرجاذبه فراتر از افق هر ایدئولوژی بنشانیم، اما فیلم «عصر طلایی» آمیخته به‌مقداری زهر بود که ذائقهٔ مردم عادی را تلخ می‌کرد.

این فیلم، بیانیهٔ سوررئالیست‌ها در تجلیل و ستایش بی‌شائبهٔ آن‌ها از «عشق دیوانه‌وار» بود؛ عشق مطلقی که قادر است آدمی را از هر نوع بند قراردادی —چه اجتماعی و چه ضمیر خودآگاه— برهاند.

نقش آفرینان اصلی فیلم، «گاستون مودو»[۴۳] و «لیالیس»[۴۴]، با عشق خود موجب خشم و تحریک همهٔ مقامات ذی‌صلاح گردیدند. شاید در هیچ فیلمی چون «عصر طلایی» قدرتِ «نظم» (کلیسا، خانواده، پلیس و ارتش) این چنین بی آبرو نشده و مورد حمله قرار نگرفته بود.

اسکلت بزرگان کلیسا با نشان‌های آن‌ها به صورتی نقاشی وار روی صخره‌ای ریخته شده است؛ ظرف های ویژهٔ غسل تعمید در فاضلاب ها دیده می‌شود و از پنجره‌ها، زرافه، پرها، کاج های سوخته و کاردینال ها سقوط می‌کنند؛ پدری فرزند ناخلفش را تیرباران می‌کند؛ یک گاری پر از کارگر از برابر گروهی مردم متمکن عبور می‌کند، بی آن که کسی به آن توجه کند. در پایان فیلم (که بدون وقفه صدای طبل از آن شنیده می شود و فیلمی است مربوط به دوران ناطق) مسیح به عنوان آخرین فرد یک عشق بازی گروهی ظاهر می‌شود و این خود اشاره‌ای است به **صدو بیست روز سَدوم** اثر «مارکی دوساد».

در پس این بی اعتبار کردن ها و تحریک ها، فیلم برخوردار از اعتراضی پرهیجان به استثمار انسان ها و بی توجهی به دنیا است: «با دنیا تفاهمی وجود ندارد؛ ما همان قدر متعلق به آن هستیم که می توانیم در مقابلش قد علم کنیم». این جملات متن بیانیه‌ای بود که «آراگون»، «برتون»، «اِلووار»، «رنه کلر» و دیگر سوررئالیست ها دربارهٔ آن منتشر ساختند.

اما آنچه «عصر طلایی» را از سطح اثری معمولی بالا تر می‌برد، نَفَسِ رها شده‌ای است که می‌کشد و میان عناصر نامتجانس و واقعیات، روابطی شاعرانه، جسارت آمیز و به‌معنی واقعی کلمه «سوررئال» ایجاد می‌کند.

از مشخصات ویژهٔ شکل‌بندی فیلم، ادغام صحنه‌های مختلف در رویدادها است: «لیالیس» ناچار است گاوی را که روی تختخوابش خوابیده از اتاق خواب بیرون کند. اما پس از رفتن گاو هنوز صدای زنگوله اش شنیده می‌شود. در تصویری دیگر — در نقطه ای دیگر — «مودو» ظاهر می‌شود. عوعوی سگ ها با صدای زنگ کلیسا درهم می‌آمیزد. بعد دوربین دوباره نزد «لیالیس» بازمی‌گردد که اینک روی آئینه ای خم شده است: ناگهان در این آئینه ابرهایی نمایان می‌شود و بادی گزنده می وزد و بیرون می‌زند. نوعی کنتر **پوان** سه گانه — صدای زنگ، عوعو، باد — که هردو آن ها با آن که در اتاق هایی جداگانه و دور از هم هستند، آن را می‌شنوند و چنین احساس می‌شود که آن ها با هم متفق اند. «عصر طلایی» در نخستین شب نمایش خود در پاریس جنجالی بر پا کرد. گروهی از جوانان سازمان فاشیستی، اسباب و اثاثهٔ سینما را درهم خرد کردند و به پردهٔ سینما مرکب پاشیدند؛ پس از آن که روزنامهٔ محافظه کار «فیگارو» مقامات سانسور را به مدد می‌گیرد تا فیلمی را که به‌زعم این روزنامه «تبلیغات لنینی» می‌کند توقیف کنند، ابتدا نمایش قسمت هایی از فیلم و بعد تمامی آن توقیف می‌شود.

نخستین اثر «کوکتو»[۴۵]، ۱۸۸۹ — ۱۹۶۳، **خون یک شاعر** «فیلمی است مستند و واقعی

43: Gaston Modot. 44: Lya Lys. 45: Jean Cocteau.

دربارهٔ رویدادهای سوررئال». درحقیقت این اثر «ژان کوکتو» در قلمرو سوررئالیسم نیست؛ دید شاعرانه اش به کلی با اثر «بونوئل» متفاوت است. از آن گذشته این فیلم نیز درپایان دوران رو به پایان پیشروها ساخته شده است (این فیلم نیز مانند «عصر طلایی» از سوی «ویکنت دونوای»[۴۶] سرمایه گذاری شد) و به همین علت برخوردار از حال و هوای این دوران است.

فیلم «خون یک شاعر» را می‌توان به‌عنوان رؤیایی سینمایی نگریست که در آن، هر چیز تخیلی و هر رویداد مخالف منطق با یک دیگر درهم آمیخته است. دودکش سقوط کرده، درآغازفیلم اشاره‌ای است به‌غیر واقعی بودن زمان رؤیا. اما «کوکتو» در این فیلم، در حقیقت تصویری از شخص خویش و نمایی پیچیده از شعر خود به دست می‌دهد.

ظاهراً همهٔ تصاویر عجیب و غیرواقعی فیلم ــ دهانی که در کف دست شاعر گشوده می‌شود، مجسمه‌ای که زنده می‌شود، راهرو هتل، خودکشی و ادامهٔ زندگی و ورق‌بازی در برف، همهٔ این صحنه‌ها و عناصر آن‌ها ــ استعاره‌ها و اشاره‌هایی هستند به‌شخص نویسنده. این فیلم براساس تفسیر «کوکتو» چنین است: «تنهایی شاعر آن‌قدر بزرگ است و آن‌چنان در خلاقیت خود سیر می‌کند که دهان یکی از آفریده‌هایش چون زخمی در کف دستش به حیات خود ادامه می‌دهد...».

باید توجه داشت که تصاویر سوررئال «سگ آندلسی» و «عصر طلایی» چهرهٔ آشنای دنیا را درهم خرد می‌کنند، در حالی که تصاویر «کوکتو» در «خون یک شاعر» از ساختاری منطقی برخوردار است و فقط راه به درون آفرینندهٔ خود دارد. هیچ صحنه ای از فیلم، به‌فراتر از خود راه نمی‌برد؛ جادوی آن تصنعی است و در لابراتوار شکفته می‌شود و هیچ حرکتش به دور از خودخواهی نیست. سوررئالیسم درون‌نگرانه و زیبایی شناسانهٔ «کوکتو» در فیلم «خون یک شاعر»، در دوران سینمای ناطق نیز تقلیدکنندگانی پیدا کرد و پس از جنگ جهانی دوم در آثار تجربه‌گران امریکایی: «مایادِرِن»[۴۷]، «کورتیس هرلینگتون»[۴۸] و «کنتِ انگر»[۴۹] با تأخیر، حیاتی دوباره یافت.

فیلم «خون یک شاعر» مانند آثار «بونوئل» نمایشگر پایان عصر پیشروهاست. «بونوئل» پس از ۱۹۳۰ با ساختن فیلمی به نام **هوردها** ــ ۱۹۳۲ ــ که گزارشی مستند دربارهٔ منطقهٔ فقیرنشین اسپانیا بود دست به انتقاد اجتماعی زد که البته به‌طور کامل به دور از حرکت‌های سوررئالیستی نبود.

به‌تدریج نوعی تلاش دررسیدن به اتحاد و نزدیکی به واقعیت در سینمای فرانسه آشکار گردید. دوران جدیدی در سینمای فرانسه ظاهر می‌شد که بعدها گروهی از بهترین آثار در آن پدیدار گردید. این دوران جدید نیز با کارهای اولیهٔ چند کارگردان جوان آغاز شد که آثار ارزشمند خود را بعدها در دوران سینمای ناطق پدید آوردند: در کنار «کلر»، باید از «ژاک فِدِر»[۵۰]، «ژان گره‌میون»[۵۱] و «ژان رنوار»[52] سخن گفت. اما مهم‌ترین فیلمی که در این سال‌ها در فرانسه ساخته شد، ــ به استثنای

46: Vicomte de Noailles.
47: Maya Deren.
48: Curtis Harrington.
49: Kenneth Anger.
50: Jaques Feyder.
51: Jean Gremillon.
52: Jean Renoir.

هنر پیشه اش — تولید کشور فرانسه نبود: فیلم «مصیبت ژان دارک» — ۱۹۲۷ — اثر «کارل درایر»[۵۳]. «شارانسول»[۵۴]، منتقد فرانسوی، دربارهٔ این فیلم نوشت: «... اگر «مصیبت ژان دارک» اصیل ترین، برجسته ترین و تکان دهنده ترین اثری است که درفرانسه پدید آمده، باید گفت هیچ چیزش را مدیون کشور ما نیست». فیلم «درایر» بیشتر زادهٔ سنت های سینمای اسکاندیناوی و ویژگی های آفرینشگر آن بود.

53: Carl Dreyer. 54: Charensol.







رنه کلر
آنتراکت
۱۹۲۴







لوییس بونوئل
سگ اندُلسی
۱۹۲۸













۴: سینمای انقلابی شوروی

روسیهٔ تزاری با تأخیر، صاحب ساخته‌های سینمایی گردید. این فرستادگانِ فنیِ برادرانِ «لومی یر» بودند که برای نخستین بار در سال ۱۸۹۶ در جست‌وجوی یافتن موضوع هایی برای فیلم برداری راهیِ روسیه شدند و «کینماتوگراف» را با خود به آن جا بردند.

در سال های بعد، روسیه به صورت بازار فروش بسیار باصرفه ای برای کنسرسیوم های فرانسوی «پاته» و «گومون» درآمد که در سراسر جهان فعالیت پرجاذبه ای داشتند و همبستگی روسیه —فرانسه را در جهت منافع خود غنیمت می‌شمردند.

در سال ۱۹۰۸ بود که «درانکوف»[1] و «خانژونکوف»[2] — دو تهیه کنندهٔ روسی که بعدها تهیه کنندهٔ مقتدری چون «یرمولیف»[3] نیز به جمع آن ها پیوست — رقابت خود را با «پاته» آغاز کردند.

به دنبال این جریانات، «پاته» نیز به ایجاد مؤسسه ای برای تولید فیلم در مسکو اقدام کرد، اما روس ها در خلال زمان بهتر توانستند خواسته های تماشا گران خود را برآورده کنند.

پلیس دوران تزار سانسور بسیار شدیدی برای برنامه های سینماها ایجاد کرده بود. مثلاً هرگونه نمایش یا یادآوری انقلاب فرانسه و قتل پادشاه و همچنین نمایش کارهای سخت ممنوع بود.

جنگ جهانی اول صنعت سینمای روسیه را در رهگذر مناسبی هدایت کرد: این صنعت خود را به‌یک باره از رقابت خارجی رها شده یافت. سازمان های تولیدی جدید، استودیوهای تازه و لابراتوارهای بسیاری می‌روییدند.

حکومت تزاری در سال ۱۹۱۶ بی هیچ نتیجهٔ مثبتی کوشید تا با به کار گرفتن فیلم های تبلیغاتی کمیتهٔ نیمه رسمی «اسکوبلف»[4]، با واخوردگی ملت از جنگ، مبارزه کند.

در فوریهٔ ۱۹۱۷ حکومت پارلمانی و ملی «کرنسکی»[5] به قدرت رسید. سانسور فیلم — به طور زودگذر— برچیده شد و کمیتهٔ «اسکوبلف» مأموریت یافت تا فیلم های اخبار هفتگی را به‌زعم حکومت تهیه کند.

انقلاب اکتبر، قدرت را در کف روس های پتروگراد گذاشت. از نخستین تصمیمات

1: Drankow. 2: Chanshonkow. 3: Jermoliev.
4: Skobolow. 5: Kerensk.

حکومت جدید ایجاد یک سازمان سینمایی در کمیسیون امور تربیتی دولتی بود. کار پردازی امور تربیتی زیرنظر مستقیم «آناتولی لوناچارسکی»[۶]، کمیسرملی، که از یاران نزدیک «لنین» به شمار می‌رفت، فعالیت می‌کرد.

بخش بزرگ موفقیت‌های آغازین سینمای شوروی مرهون عقاید لیبرال «لوناچارسکی» است. نظام حکومتیِ نوین ابتدا در برابر سازمان‌های سینمایی خصوصی بازمانده از گذشته، سیاست «عدم مداخله» را پیش گرفت؛ ولی بعد به منظور مقابله با مهاجرت‌های تدریجی سازمان‌های تولیدی به مناطق «مطمئن» جنوبی و خارج از کشور — که همهٔ وسایل کار خود را نیز به همراه می‌بردند — با وضع قوانین و مقررات شدید، آن‌ها را تهدید به مجازات کرد.

یک کمیته‌ی سینمایی تازه که در مسکو تأسیس شده بود، در اواخر سال ۱۹۱۸ ساختن فیلم‌های پرجوش و خروشی را آغاز کرد؛ دیگر سازمان‌های سینمایی باقی مانده از دوران تزارها، به طور محدود فیلم هایی می‌ساختند: «یرمولیف»، «نپتون»[۷] و «روس»[۸].

سازمان «روس» در سال ۱۹۱۹ متناسب با تحولات زمان بدل به «روس» هنرمندان اشتراکی گردید. درسال ۱۹۱۹ «لنین» تصمیم به ملی کردن همهٔ سازمان‌های سینمایی گرفت. اما در زمستان ۱۹۱۹/۲۰، ساخته‌های سینمایی که تحت تأثیر شرایط جنگِ داخلی و محاصره قرار گرفته بود تقریباً به طور کامل رو به رکود می‌نهاد. ناتوانی نیروی اقتصادی روسیه و همچنین قحطی خطرناک سال ۱۹۱۹، لنین را برآن داشت تا برای یک دورهٔ کوتاه «سیاست نوین اقتصادی» خود را کند سازد و به «سرمایه داری» روکند. صنعت سینما به تدریج از دست صاحبان خصوصی آن خارج می‌شد؛ سازمان‌های جدید پخش فیلم پدید می‌آمد که فیلم‌هایی از خارج و به ویژه از امریکا وارد می‌کردند (درسال ۱۹۲۶ هنوز هشتاد درصد فیلم هایی که درسینماها به نمایش درمی‌آمد خارجی بود). سامان دادن سینما به سازمان‌های دولتی «گوس کینو»[۹] — که درسال ۱۹۲۴ به «سووکینو»[۱۰] تغییر نام داد — واگذار گردید.

برخی از سازمان‌های تولیدی سینمایی با سرمایه‌های شخصی کارمی‌کردند که ازطریق سهام تأمین می‌شدند؛ مثلاً «مجتمع روس» که با پیوستن به قسمت سینمایی «مِژراب پوم»[۱۱] — که پشتیبان کارگران بود — به صورت سازمان «مِژراب پوم — روس» درآمد.

جانشینان لنین نیز برشالدهٔ جمله ای از او ((«برای ما مهم ترین هنرها، سینماست»)) که توسط لوناچارسکی بازگو شده بود، رفتار کردند.

تلاش‌های بزرگی که برای احیای ساخته‌های سینمایی صورت می‌گرفت، کارگردانان جوان را برای دست‌زدن به نخستین تجربیات سینمایی خود تشجیع می‌کرد؛ میان سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶، سینمای روسیه دوران شکوفایی خود را می‌گذراند.

6: Anatoli Lunatscharsk. 7: Neptun. 8: Russ.
9: Gos Kino. 10: Sow Kino. 11: Meshrabpom.

«سووکینو» به‌عنوان شرکتِ سر پرست، بر معاملات مراکز تولید سینمایی نظارت می‌کرد: بر «گوس کینو»، «مژ راب پوم ــ روس»، «گوس وین کینو»، «پرولت کینو»، «لنینگراد کینو» (در گذشته اسواساپ کینو») و «کولت کینو»؛ استودیوهای فیلم برداری جمهوری های غیر روسی، مثلاً شرکت «وُف کو»[12] دراوکراین، زیرنظر اداره‌های محلی کار می‌کردند. سانسور سناریوها و فیلم های آماده شده از سوی «کمیتهٔ رسیدگی به‌برنامه های سینمایی»[13] صورت می‌گرفت که البته سروکارش بیشتر با سینماگردان ها، براساس توافق های متقابل بود.

در سال ۱۹۲۸ نخستین برنامهٔ پنج سالهٔ صنعتی شوروی به‌جریان افتاد. صنعت سینما هنوز با سیاست اقتصادی متمرکز، همخوانی چندانی نداشت. «سووکینو» فقط در محدودهٔ جمهوری های روسیهٔ شوروی یعنی در RSFSR فعالیت می‌کرد؛ حتی قسمتی ازسرمایهٔ آن درخارج از کشور بود. درسال ۱۹۲۸، حزب برآن شد که کنفرانسی دربارهٔ مسائل سینمایی ترتیب دهد. درفوریهٔ ۱۹۳۰ سازمان «سووکینو» جای خود را به «تشکیلات صنعت فیلم وعکاسی» «سایوزکینو» داد که بر همهٔ سازمان های سینمایی اتحاد جماهیر شوروی نظارت می‌کرد ونمودارسازمانی آن را وزارت اقتصاد تعیین می‌کرد؛ این نمودار که ماهیتی اقتصادی داشت، علاوه بر چیزهای دیگر نشان می‌داد که سر پرستی و هدایتِ ایده‌ئولوژیک صنعت سینما کماکان در اختیار کمیتهٔ تربیتی تک‌تک جمهوری های اتحاد جماهیر شوروی خواهد ماند.

در این میان جنبش سینمایی در اتحاد جماهیر شوروی به‌شدت گسترش یافت: اگر درسال ۱۹۲۶ سه‌هزار سینما در شوروی موجود بود، درسال ۱۹۲۸ این تعداد به نه‌هزار رسید و در سال ۱۹۳٤ این تعداد به‌بیست و شش هزارسینما (با سینماهای سیّار) افزایش یافت.

سینمای دوران تزار

در سال ۱۹۰۷، «الکساندر درانکوف»[14]، عکاس پیشین مطبوعات، یک استودیوی «کینماتوگرافیک» ایجاد کرد که مطبوعات روسی همیشه خواستار آن بودند. «درانکوف» با اولین ساختهٔ بزرگ سینمایی، یعنی فیلمی دربارهٔ «استی ینکا راسین»[15]، قهرمان ملی روسیه (به کارگردانی «ولادیمیر روماشکوف»[16]، ۱۹۰۸)، حتی رقیب هموطن خود «خانژونکوف»[17] را نیز که فیلم های هنری فرانسه را وارد می‌کرد، شکست داد.

همین موفقیت، توجه شدید «خانژونکوف» ودیگراستودیوهای خارجی مستقر درمسکونظیر استودیوهای «پاته» و «گومون» را به‌ساختن یک سری فیلم مُلهم از تاریخ گذشتهٔ روسیه، یا ادبیات روسی جلب کرد.

12: Wufku. 13: Glawrepert kom.
14: Alexander Drankow. 15: Stjenka Rasin.
16: Wladimir Romashkow. 17: Tschanshonkow.

اغلب این نوع فیلم‌ها (**مرگ ایوان مخوف** به کارگردانی «گونچاروف»[۱۸] — ۱۹۰۸ — و **پتر کبیر** ساختهٔ «کای هانسن»[۱۹] — ۱۹۱۰ —) فاقد ارزش هنری بودند؛ این فیلم‌ها بیشتر تحت تأثیر فیلم‌های پرزرق و برق و مجلل ایتالیایی بودند.

در همان زمان که روشنفکران روسی عموماً با شک و تردید به سینما می‌نگریستند، «فوتوریست‌ها» با این قلمرو جدید با رویی گشاده مواجه شدند. «مایاکوفسکی» بیست و سه ساله اولین مقالهٔ خود را دربارهٔ یک فیلم (در یک روزنامهٔ سینمایی) به سال ۱۹۱٤ نوشت و گروهی از نقاشان «فوتوریست» در سال ۱۹۱٤ فیلم **درامی در کابارهٔ شمارهٔ ۱۳ فوتوریست‌ها** را به کارگردانی «ولادیمیر راسیانوف»[۲۰] پدید آوردند که درحقیقت شکل یک «پارودی»[۲۱] را در برابر فیلم‌های ترسناک و خونین آن زمان به خود گرفت. در همین دوره، نخستین ستاره‌ها بر پردهٔ سینما پدیدار شدند که مایهٔ اعجاب و تحسین همگان گردیدند. در زمرهٔ این ستارگان — علاوه بر «استا نیلسن»[۲۲] و «والدمار پسی لاندر»[۲۳] که در روسیه نیز محبوبیت داشتند — «ایوان ماژوخین»[۲٤] را نیز باید نام برد.

نگاه پرکشش و ظرافت‌های اصیل چهرهٔ این هنر پیشهٔ رمانتیک، جمعیت تماشاگر را مجذوب می‌کرد. «ماژوخین» با فیلم **رقص مرگ**[۲۵] اثر «ولکوف»[۲۶] به شهرت رسیده بود. او در این فیلم نقش رهبری را بازی می‌کرد که به‌هنگام رهبری «رقص مرگ» اثر «سن — سان»[۲۷] دستخوش جنون می‌شود؛ شاید بزرگ‌ترین شاهکار او بازی در **بی بی پیک** — ۱۹۱٦ — اثر «یاکوف پروتازانوف»[۲۸] باشد که از روی اثری به همین نام از «پوشکین» پدید آمده است؛ فیلمی سرشار از نماهای شاعرانه و سایه‌پردازی‌های ایجازی. «پروتازانوف»، کار خود را به سال ۱۹۱۳ با ساختن فیلمی دربارهٔ زندگی «تولستوی» آغاز کرد که آن را اعقاب نویسنده، توهین تلقی کردند و نمایش فیلم ممنوع گردید.

او پس از ساختن یک گروه فیلم‌های متوسط، با ساختن «بی بی پیک» و **شیطان پیروز** — ۱۹۱۷ — ارزش کار خود را نمایان ساخت. زیبایی و جلوهٔ این آثار بیش از همه در توصیف پرظرافت حوادث دهشتناک و شوم بود.

در کنار «پروتازانوف»، «ولادیمیر گاردین»[۲۹] (که مانند «پروتازانوف» پس از انقلاب روسیه نقش برجسته‌ای در سینمای شوروی بازی کرد)، «الکساندر ولکوف»[۳۰] (که به‌خاطر دکورهای فوق‌العاده‌اش شهرت یافت)، «یوگنی باوئر»[۳۱]، «پیوتر چاردینین»[۳۲] و همچنین «ولادیسلاو استارویچ»[۳۳] (که هنر فیلم‌های عروسکی را پیش از ۱۹۱٤ به اوج شکوفایی خود در روسیه رساند)، جزو کارگردانان نام‌آور دوران تزاری بودند.

18: Gontscharow. 19: Kai Hansen. 20: Wladimir Rasianow.

۲۱: «پارودی» (هجو): تقلیدی است ریشخندآمیز از یک اثر.

22: Asta Nielsen. 23: Valdmar Psilander.

24: Mosshuchin. 25: Danse Macaber 26: Wolkow.

27: Caint-Saëns. 28: Protasanow. 29: Wladimir Gardin.

30: Alexander Wolkow. 31: Jewgeni Bauer.

32: Pjotr Tschardinin. 33: Wladislaw Starewitsch.

پس از انقلاب اکتبر، مهاجرت اغلب کارگردانان معروف و بازیگران روسی از طریق اودسا و قسطنطنیه به سوی پایتخت کشورهای غربی آغاز شد.

«یرمولیف» تهیه کننده، با یک کپی از فیلم «بی بی پیک» اثر «پروتازانوف» در سال ۱۹۲۰ عازم پاریس شد؛ این فیلم پایه گذار شهرت «ماژوخین» درفرانسه بود.

روشنفکران فرانسه و منتقدین سینما در دههٔ بیست کوشیدند تا نمایش فیلم های مهاجران روسی، به‌ویژه فیلم هایی که «ماژوخین» در آن‌ها بازی می‌کرد، مانند **کین یا آشفتگی و نبوغ** — ۱۹۲۲ — (به کارگردانی «ولکوف») و یا فیلم های تجربی نظیر **آتش سوزان** — ۱۹۲۳ — را به صورت مد روز درآورند.

این فیلم ها آمیزه ای بودند از سینمای مبتذل و تجملی قبل از انقلاب روسیه و آثار پیشروهای سمبولیست فرانسوی. گروه دیگری از مهاجران روسی ساکن برلین شدند. اعضای تأتر سابق هنری مسکو تحت نظارت «روبرت وینه»[۳۴] در سال ۱۹۲۳ تفسیری اکسپرسیونیستی از «راسکول نیکوف»[۳۵] اثر «داستایوسکی»[۳۶] به‌دست دادند؛ «گریگوری چمارا»[۳۷] که نقش «راسکول نیکوف» را بازی می‌کرد، شهرتی چون «ماژوخین» به‌دست آورد.

کارگردان روسی «دیمتری بوخووتسکی»[۳۸] دست به‌ساختن چند فیلم با «امیل یانینگز» زد: «دانتون» — ۱۹۲۱ —؛ «اتللو» — ۱۹۲۲ —؛ و «پتر کبیر» — ۱۹۲۳.

ژیگاورتوف[۳۹]

در نخستین سال های پس از انقلاب، سینمای روسیه با بزرگ‌ترین مسائل مالی دست به گریبان بود. منابع فیلم خام به انتها رسیده و کارگردانان و هنرمندان، کشور را ترک گفته بودند. روشنفکران بورژوا — به استثنای «مایاکوفسکی»، «بلوک» و «مایرهولد» — نسبت به‌نظام حکومتی جدید روی خوش نشان نمی‌دادند و امیدوار بودند که آن نظام به‌زودی سرنگون شود.

«مایاکوفسکی» جوان در سال ۱۹۱۸ برای سازمان «نپتون» که یکی از چند سازمان باقی مانده بود، سه فیلم‌نامه نوشت: **بانوی جوان رودی** به کارگردانی «یوگنی اسلاوینسکی»[۴۰]، **آفرینش فروختنی نیست** و همچنین **عاشق وشیدای فیلم** هردو به کارگردانی «نیکاندر تورکین»[۴۱].

«مایاکوفسکی» نقش اول این فیلم ها را بازی کرد؛ اما چنین به نظر می‌آید که او به سومین فیلم که سرگذشت یک بالرین سینماست واقعاً علاقه و توجه بیشتری دارد.

کمیتهٔ نوپدید مسکو و پتروگراد نیز در سال ۱۹۱۸ کار خود را با ساختن **آژیر** (که اصولاً اولین

34: Robert Wiene.
35: Raskolnikow.
36: Dostojewski.
37: Grigori Chmara.
38: Dimitri Buchowetzki.
39: Dsiga Wertow.
40: Jewgeni Slawinski.
41: Nikander Turkin.

فیلم اتحاد جماهیر شوروی است) و **فشار** (فیلمی کمدی — سیاسی که براساس سناریویی از «لوناچارسکی»، درخیابان‌ها برداشته شد) آغاز کرد.

یکی از سازمان‌های حکومت شوروی که ساختن فیلم را درسال‌های نخستین پس از انقلاب یکسره تحت تأثیر خود گرفته بود، «قطار حمله» نام داشت: قطارهای راه‌آهنِ مجهز به چاپخانه و وسایل کامل فیلم‌سازی، که در جبههٔ جنگ‌های داخلی پدید آمده بود تا بتواند درمیان گروه‌های انقلابی کارهای روشنگرانه‌ای انجام دهد و فیلم‌های اخبار هفتگی را بسازد.

این آثار که برای نمایش در جبهه ساخته می‌شدند، از آن‌گونه بودند که بعدها یک گروه فیلم‌های کوتاه خشن به‌نام Agita براساس آن پدید آمدند.

یک سری از این گونه فیلم‌ها نمایشگر وضع تولید فیلم درسال ۱۹۱۹ هستند. اغلب این فیلم‌ها که زاییدهٔ مستقیم شرایط زودگذر بودند، چیزی بیش از تزهای مصوّر شعارگونه عرضه نمی‌کردند؛ مثلاً تصویری از فیلم **کارگران همهٔ کشورها متحد شوید!** — ۱۹۱۹ — «مارکس» رانشان می‌دهد که برروی صندلی دسته‌دار عصر گوتیک در برابر نقشهٔ اروپا نشسته است؛ بالای سر او تصویر دو دست درهم گره‌خورده دیده می‌شود: سمبول برادری.

از سوی دیگر تهیه کنندگان فیلم‌های خبری هفته در جبهه‌ها وظایف دیگری برعهده داشتند که آن‌ها را وادار می‌کرد تا واقعیت را درنهایت دقت تصویر کنند.

بسیاری از علاقه‌مندان جوان سینما نخستین تجربیات خود را درقسمت سینمایی ارتش سرخ که در همهٔ جبهه‌های جنگ داخلی شرکت داشت، کسب کردند.

همین نخستین دورهٔ سینمای شوروی که کاملاً تحت تأثیر «قدرت پویایی واقعیت‌ها» قرار داشت نیز هنرمندان و نظریه‌پردازانی برای خود پدید آورد.

«ژیگاورتوف» (با نام اصلی «دنیس کاوفمن»[42]، ۱۸۹۶ — ۱۹۵۴) چندی پس از انقلاب اکتبر به‌سوی «فیلم هفته» که ویژهٔ اخبار تازهٔ هفته بود جلب شد و نزدیک به چهل فیلم دراین زمینه پدید آورد و کارهای مربوط به بُرش آن‌ها را انجام داد؛ و در همان حال ازعکس‌هایی که نخستین «قطار حمله» به مسکوفرستاده بود، استفاده کرد.

«ورتوف» پس از ساختن فیلمی دربارهٔ جنگ داخلی، از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ درنمایش ماهانهٔ فیلم به‌نام **سینمای حقیقت**[43] — که توسط او پایه‌ریزی شده بود و شخصاً آن را هدایت می‌کرد — به کارپرداخت و بیست و سه فیلم دردنبالهٔ آن پدید آورد.

«ورتوف» در «سینمای حقیقت» نوع تازه‌ای از فیلم‌های اخبار هفته را گسترش داد که فقط شکل خبری نداشت بلکه تصویرهایی از همهٔ قسمت‌های اتحاد شوروی را به‌صورت کلیّتی تبلیغی — طغیانگرانه عرضه می‌کرد. «ورتوف» برای این منظور به‌خصوص ازوسایل و امکانات صوری سینما بهره می‌برد. او ازنماهای درشت و تقسیم‌بندی آهنگین سکانس‌ها به‌مثابه وسیله استفاده می‌کرد؛ او

42: Denis Kaufman. 43: Kino Prawda.

نوشته های میان صحنه ها و تصاویر را در رابطه ای کنتر پوان گونه قرار می‌داد. «ورتوف» برای تأکید برخی از نماها، آن ها را در رنگ های سرخ، نارنجی، زرد و آبی می‌گرفت. تحت تأثیر کارهای خود و همچنین افکار فوتوریستی رایج مدروز، به این نتیجه رسیده بود که هرگونه داستان تخیلی عملاً به زیان سینما تمام می‌شود؛ صحنه‌پردازی باید جای خود را به اشکال مستند بدهد. او در سال ۱۹۲۵ چنین نوشت: «مرگ بر فیلم نامه های افسانه پرداز بورژوایی! درود بر زندگی، همان گونه که هست!».

چنین می‌نمود که برای «ورتوف» زندگی حقیقی تنها در واقعیت گرایی و نیروی جهانی «چشم دوربین» نهفته است. «ورتوف» با شوروشوق بسیار از گسترهٔ پویای دوربین فیلم برداری سخن می‌گوید: «من، چشم سینما هستم. من، چشم مکانیکی هستم. من، دستگاهی هستم که دنیا را به شما نشان می‌دهم و در این راه تنها من قادر به انجام این کارم. از امروز خودم را برای همیشه از بی تحرکی آدمی رها می‌کنم. من در تحرک دایمی هستم. من به اشیا نزدیک و از آن ها دور می‌شوم، به زیر آن ها می‌خزم، از آن ها بالا می‌روم، با سر اسبی که چهار نعل می‌دود در آن بالا قرار دارم، با گام های تند از درون جمعیت می‌گذرم، از برابر سربازانی که می‌روند، فرار می‌کنم، خودم را به پشت می اندازم، با هواپیماها اوج می‌گیرم، با اشیای پروازکننده و در حال فرود پرواز می‌کنم و به زیر می‌آیم.» (در LEF — ۱۹۲۳).

«ورتوف» که می‌کوشید شکل آمرانهٔ بیانیهٔ خود را در یک گروه فیلم های مستند تحقق بخشد، به آن نام **سینما-چشم** داد. «ورتوف» همراه برادر فیلم بردارش «میخاییل کاوفمن»[۴۴] با یک دوربین مخفی به «شکار» صحنه هایی در بازارها و میکده ها می‌رفتند تا زندگی را در اشکال ناشناخته اش بررسی کنند. نتیجهٔ این روش به دست آمدن تصویرهای استثنایی، و حیله های اعجاب انگیز سینمایی بود؛ بخش های دیگر چهار فیلم «سینما-چشم» — ۱۹۲۴ — برخوردار از محتوای سیاسی بودند، مثلاً نشان می‌دادند که چگونه گروهی از پیشتازان جوان به روستاها می‌روند تا شرکت های تعاونی کشاورزی را یاری دهند. «سینما-چشم» نمایشگر نوعی امتزاج فرمالیسم سینمایی و تهاجم سیاسی بود. «ورتوف» در این زمینه و در «سینمای حقیقت» دربارهٔ امکانات پیوند فیلم، بیان سینمایی و بازگشت به گذشته دست به تجربه هایی زد. به عقیدهٔ «ورتوف» هر فیلمی به کمک مونتاژ از صورت انعکاس صرف زندگی درمی‌آید و شکل «تشکیلات زندگی» به خود می‌گیرد. این اعتقاد کم و بیش عارفانه به امکانات آفرینشگرانهٔ دوربین و بُرش، با دیدگاه «فوتوریست ها»[۴۵] و «کنسترو کتیویست»[۴۶] های روسی که نه تنها زندگی را بیان می‌کنند، بلکه آن را به کمک روش های فنی از نو «می سازند»، نزدیکی دارد.

44: Michael Kaufman.

۴۵: فوتوریسم، گونه ای مکتب هنری است که در ایتالیای پیش از جنگ اول جهانی پدید آمد و به خصوص در زمینهٔ نقاشی و شعر به اوج رسید. نمایندگان این مکتب که در حقیقت نوعی اکسپرسیونیسم افراطی است به ستایش از جنگ و تکنیک می‌پردازند. فوتوریسم در واقع نمایشی است از عصر ماشین و تکنولوژی جدید که همهٔ شکل های هنری گذشته را نفی می‌کند.

۴۶: کنستروکتیویست: پیرو کنستروکتیویسم و آن مکتبی است تجریدی در نقاشی و مجسمه سازی که بر عناصر سازنده و شکل ظاهری آثار تأکید مستقیم دارد.

در میان گروه فیلم‌های «سینمای حقیقت»، بیش از همه یک فیلم نام‌آور گردید که به مناسبت مرگ لنین ساخته شده بود، به نام **مرگ لنین — سینمای حقیقت** — ۱۹۲۴.

«ورتوف» در این فیلم تصاویری مستند از زندگی لنین را با داستان‌های بدیهه گونه‌ای که مردم عادی تعریف می‌کردند، ارائه داد. همچنین به گذشتهٔ اتحاد شوروی نگاهی گسترده کرد و آن را با زمان کنونی درآمیخت تا این همه را — آن گونه که فیلم‌نامه در این قسمت اشاره می‌کند: «با یک متر نوار چسب سیاه» — به صف طولانی سوگواران ایستاده در برابر پیکر لنین پیوند بخشد.

عناوین و نوشته‌های میان‌پرده‌ها — عنصری از فیلم که «ورتوف» با آن آزمایش‌های مفصلی انجام می‌داد —، محتوای فیلم را تا سطحی غنایی بالا برد. فیلم‌های مستندِ **به‌پیش، شوروی** و **یک ششم جهان** — مربوط به سال ۱۹۲۶ — جزو آثار انقلابی به شمار می‌آیند. «ورتوف» در سکانس‌های مونتاژ شده، «گذشته»، یعنی جنگ داخلی و گرسنگی را با «حال»، یعنی شور سازندگی و الکتروفیکاسیون[47] درهم می‌آمیزد.

«ورتوف» در سال ۱۹۲۹ یک بار دیگر تصویری ملموس از تئوری «سینما—چشم» خود را در فیلم **مردی با دوربین** نشان داد. این اثر همانند بیانیهٔ فیلم شدهٔ «ورتوف» جلوه می‌کند. در این جا قهرمان داستان دیگر فقط یک انسان نیست بلکه فیلم بردار و «سینما-چشم» با هم هستند. مأمورفنی با وسائل خود به‌سرعت از همهٔ تصاویر عبور می‌کند، به اتومبیل‌ها نزدیک می‌شود، از دودکش‌های سرگیجه‌آور بالا می‌رود، به دیوارهٔ خارجی یک قطار در حال حرکت می‌چسبد. لوکوموتیوها از روی دوربین می‌گذرند و یا به فاصلهٔ ناچیزی از کنار آن عبور می‌کنند؛ ترامواها در چهارراه‌ها با یکدیگر برخورد می‌کنند. آن گاه تصویر کاملاً بی حرکت می‌شود و دوربین به یک یک چهره‌ها با دقت بسیار نزدیک می‌گردد. در این جا نیز زندگی «غافلگیر» می‌شود. آنچه سبب می‌گردد که فیلم «مردی با دوربین» صرف نظر از وسواس در نمایش واقعیت‌ها و نظم آهنگین آن، حتی امروزه نیز اعجاب انگیز جلوه کند، تأکیدی است که بر رابطهٔ فیلم با تماشاگر دارد: فیلم «ورتوف» با سالن سینمایی بزرگ که به‌تدریج پُر می شود، آغاز می‌گردد. در این فاصله گه گاه به آزمایشگاه و میز مونتاژ رو می‌کند، ذره بین دوربین را از نظر دور نمی‌دارد؛ خلاصه، این که می‌کوشد تماشاگر را از روند پیدایش یک فیلم آگاه سازد و بدین سان خلاقیّت تصنعی سینما را به آگاهی او برساند.

«ورتوف» می‌دانست که چگونه اصول یک آفرینش را با موفقیت به دوران سینمای ناطق بکشاند. او در فیلم بعدیش **سمفونی دُن باس** — ۱۹۳۱ — که با نام **وجد** نیز شهرت دارد و دربارهٔ برنامهٔ پنج سالهٔ منطقهٔ «باس» است، از عناصر واقعیت، از صدا، موسیقی و همهمه، یک سمفونی تصنیف کرد که البته برجنبه‌های زیبایی شناسی تکنیک تأکید بیشتری دارد. «چارلی چاپلین» به شدت از این فیلم لذت می‌برد. اما موفق‌ترین اثر «ورتوف» فیلم **سه سرود برای لنین** — ۱۹۳۴ — است. «ورتوف» در این جا در حقیقت، موضوع فیلم «مرگ لنین — سینمای حقیقت» خود را گسترش داد و

۴۷: الکتروفیکاسیون: به کارگیری نیروی الکتریسیته در انواع صنایع.

درست به همین علت نیز فیلم بیش از پیش به صورت قطعه شعری درآمد. سه شعر اُزبَکی سروده شده دربارهٔ لنین، مبنای کار این فیلم است؛ آغاز آن («در زندان تیره و تار، چهرهٔ من پنهان بود») نشان دهندهٔ زندگی پیچیده در بندِ زنانِ مسلمان است و رهایش آن ها در جامعهٔ جدید؛ قسمت دیگر («ما او را دوست داشتیم») از تصاویر فیلم های اخبار هفته دربارهٔ لنین و مراسم تدفین او تشکیل شده است و سومین قسمت («در شهری سنگی») رشد و تکامل کشور را نشان می‌دهد که پیوسته با تصویرهایی درشت از چهره های اندوه گرفته قطع می‌شود.

در این فیلم نیز گفت و گوهایی که فی البدیهه صورت می‌گیرد به جلو دوربین می‌آید. همهٔ افکار «ورتوف» در زمینهٔ فرم، مونتاژ، ایجاز، ترکیب قسمت های زنده، و همچنین «غافل گیر کردن زندگی» باردیگر در این فیلم، معادل تصویری[۴۸] خود را بازیافتند.

«ژیگا ورتوف» پس از جنگ جهانی دوم دوباره به فعالیت های خود در زمینهٔ فیلم های اخبار هفته بازگشت. تاثیر او بر تاریخ سینما دارای اهمیت است. او در محدودهٔ اتحاد شوروی، مکتب سینمای مستند را پایه ریزی کرد که تأثیرش در برجسته ترین کار «ویکتور تورین»[۴۹] یعنی **تُرک—سیب**[۵۰] — ۱۹۲۹ — که دربارهٔ ساختمان راه آهن ترکستان — سیبری بود و **نمک سوانتین** اثر «میخاییل کالا توزف» و فیلم های تاریخی **استرشوب**[۵۱] نمایان گشت.

لِف کولِشوف[۵۲]

«لِف کولشوف» در کنار «ژیگا ورتوف» برجسته ترین پیشتاز سینمای روسیه در دوران نخستین به شمار می‌رود. آزمون های «کولشوف» در زمینهٔ مونتاژ بر دیگر کارگردانان، به ویژه بر «پودوفکین» که یکی از شاگردان او به شمار می‌رفت به شدت تأثیر گذاشت. اما «کولشوف» در کنار این کار به مسائل مخصوص رهبری هنر پیشه ها و کارگردانی نیز توجه داشت. «کولشوف» (۱۸۹۹ — ۱۹۷۰) ابتدا به نقاشی مشغول بود و در سال ۱۹۱۶ — ۱۹۱۷ برای نخستین بار به عنوان دستیار کارگردان نزد «یوگنی باوئر» کار خود را آغاز کرد؛ نخستین فیلم خویش را به سال ۱۹۱۸ ساخت. به نظر می‌رسد که مکتب «باوئر» — در گذشته به سال ۱۹۱۷ — بر «کولشوف» تأثیر بسیار داشته است: «باوئر» بر شالودهٔ «لبدیف»[۵۳]، مورّخ سینمای شوروی، به عناصر فیگوراتیو توجه زیادتری از خود نشان داد. «کولشوف» در سال ۱۹۱۷ طی مقاله ای از هنرمندان سینما خواست تا «با اشیا، دیوارها و نور... نقاشی کنند».

پس از گذشت یک دوران که در خلال آن کشور تا مرزهای یک جنگ داخلی پیش رفت، از «کولشوف» (در سال ۱۹۲۰) دعوت شد تا به عنوان استاد مدرسهٔ جدید سینمایی مسکو مشغول کار

48: Synthese. 49: Victor Turin.
50: Turk-Sib. 51: Esther Schub.
52: Lew Kuleschow. 53: Lebedjew.

شود؛ یک کلاس درس هنر پیشگی زیرنظر او قرار گرفت. «کولشوف» همراه با شاگردانش ابتدا سرگرم ساختن فیلمی شد به‌نام **در جبههٔ سرخ**— ۱۹۲۰— که نیمی مستند و نیمی نامستند، و بسیار هیجان انگیز بود.

این فیلم «هیجان انگیز» که برای سربازان لهستانی— روسی در جبهه ساخته شده بود، برخوردار از انگاره‌ای دراماتورژیک بود که از فیلم های تعقیب و گریز امریکایی الهام می‌گرفت؛ به ویژه مسابقهٔ هیجان انگیز میان یک قطار راه‌آهن و یک اتومبیل که خاطرهٔ فصلی از فیلم «تعصّب» «گریفیث» را به یاد می‌آورد.

آنچه در فیلم های امریکایی، «کولشوف» را به شدت مجذوب می‌کرد، عنصر مؤثر حرکت در آن‌ها بود. جنبش و تحرک نیز پایه و اساس نظریهٔ «کولشوف» را دربارهٔ هنر پیشگی تشکیل می‌داد: او به بازیگر سینما توصیه نمی‌کرد که خود را روحاً در نقشی که ایفا می‌کند غرق کند بلکه از او می‌خواست که افکار و احساسات خود را به شکلی دقیق، علمی و قاطع در حرکات و استقرار بدن به کار بندد. (این نظریه علاوه براین که مُلهم از سینمای امریکا بود، از قواعد بازی «بیو— مکانیکی» پیشتازِ تآتر روس یعنی «مایر هولد» نیز الهام می‌گرفت).

دیگر نظر اصلی «کولشوف» این بود که یک فیلم تمام شده از کنار هم قرار دادن و مونتاژ صحنه ها و سکانس ها پدید می‌آید؛ بنابراین آنچه برای او مهم است محتوای هریک از نماها نیست بلکه نحوهٔ ترکیب و وحدت دادن آن نما با نمای دیگر است. بدین سان «کولشوف» پایه و اساس بنیادین مونتاژ فیلم را به دست داده بود. «کولشوف» این نظریه را با یک رشته از تجربیات خود که در تاریخ سینما جای گرفته اند، توصیف و تشریح کرد.

در سال ۱۹۲۲ از دو نفر از بازیگرانش در دو منطقهٔ دور ازهم درمسکو فیلم گرفت؛ با یک برش، در قسمت معینی از فیلم، تصویری از کاخ سفید واشنگتن را جای داد. تأثیری که فیلم به اجبار در ذهن تماشاگر می‌گذاشت چنین بود: دو بازیگر در برابر کاخ سفید واشنگتن که محل آن در یک میدان و مقابل بنای یادبود «پوشکین» درمسکو است با یکدیگر رو به رو می‌شوند. «کولشوف» دربارهٔ این تجربهٔ خود چنین نوشت: «این صحنه نمایشگر قدرت باورنکردنی مونتاژ است... ما از آن یاد گرفتیم که نیروی اصلی فیلم در مونتاژ نهفته است. زیرا به کمک مونتاژ می‌توان ویران ساخت، تعمیر کرد و یا آن که مواد نخستین را به کلی تغییر شکل داد».

«پودوفکین» سخن از تجربهٔ دیگری می راند که همراه «کولشوف» دست به آن زده بود: تصویری واحد از «ماژوخین»، بازیگر سینما را در یک نوار سینمایی با تصویری از زنی مرده، بشقابی سوپ و دختربچه‌ای که سرگرم بازی است تلفیق کردند. «پودوفکین» می‌نویسد که جمعیّت تماشاگر در برابر این آزمایش شور و هیجان زیادی از خود نشان داد: بر تعمق «ماژوخین» نسبت به سوپ، تأثر او در سوگ زن مرده و بر لبخند با نشاط وی به هنگام تماشای دختربچه‌ای که بازی می‌کند به شدت تأکید شده است. «کولشوف» از این آزمایش نتیجه گیری کرد که بازی یک بازیگر به شکلی به تماشاگر ارائه می‌شود که استاد بُرش می‌خواهد؛ تماشاگر چیزی را می‌بیند که مونتاژ در او القا می‌کند.

در سال ۱۹۲۳ «کولشوف» موفق شد که نظریه‌های خود را در یک فیلم بلند بیازماید. او برآن شد که فیلمی کمدی بسازد. فیلم **ماجراهای عجیب آقای «وست» در سرزمین بلشویک‌ها** — ۱۹۲۴ — بار دیگر فیلمی بود بر روال فیلم‌های «کارآگاهی» امریکایی؛ فیلمی طنزآلود که در عین حال نمایشگر پیش داوری‌های غربیان است دربارهٔ موفقیت اتحاد شوروی.

داستان فیلم عجیب خنده‌آور است: سناتور «وستِ» امریکایی به این امید به اتحاد شوروی می‌رود — آن گونه که کتاب‌های مصور روسی مژده می‌دهند — تا دست به شکار حیواناتی بزند که اندامشان پوشیده از موست؛ برای محافظت از خود، یک کابوی کمند انداز را همراه می‌برد. سناتور «وست» در مسکو گرفتار یک باند گانگستر می‌شود که خود را به ظاهر بلشویک معرفی می‌کنند و می‌خواهند او را مرعوب سازند؛ اما چیزی نمی‌گذرد که بلشویک‌های حقیقی سرمی‌رسند و ماهیت گانگسترها را برملا می‌سازند.

بازیگران فیلم، و درمیان آن‌ها «پودوفکین»، درنشان دادن حالات و حرکات دست و صورت چنان تلاشی از خود نشان می‌دهند که با سبک «پارودی»وار فیلم مطابقتی فوق‌العاده دارد. «کولشوف» در «آقای وست» در پی اثبات این نظریه بود که بازیگران تعلیم دیدهٔ سینما بهتر از ستارگان «روانی — تآتری» سینما هستند.

این فیلم واقعاً پایه گذار سبک بازیگری جدید و خویشاوند با اکسپرسیونیسمی بود که به گمان «مایرهولد» در پی ترسیم نقاشی‌وار حالات درونی بود.

سمت گیری‌های نخستین «کولشوف» در فیلم‌های بعدیش درقالبی متنوع آشکار می‌گردد. فیلم **پرتو مرگ** — ۱۹۲۵ — نیز باردیگر فیلمی است دربارهٔ نیرنگ‌های کارآگاهی و دیگر حقه‌های غیرعادی و همراه با آن مونتاژی دقیق و بازی «سینمایی» و محاسبه شدهٔ بازیگران.

البته نوآوری‌های «کولشوف» به هیچ وجه بی مانع و برخورد و مقاومت، جای خود را باز نمی‌کند. منتقدان سنتی از این «فوتوریست سودایی که فیلم هایش را ازقطعات بسیاری می‌سازد که در چشم یک تماشاگر عادی آشفتگی و درهم ریختگی تصورناپذیری ایجاد می‌کند» دستخوش خشم شده بودند.

اما مسئولین استودیوهای سینمایی دست او را در تجربیاتش باز گذاشتند. شاهکار «کولشوف» را باید فیلم **براساس قانون** — ۱۹۲۴ — نامید.

«کولشوف» همراه منتقدان سینما و «ویکتور شکلوفسکی»[54] نوول «پذیرفته نشده» اثر «جک لندن» را که دربارهٔ جویندگان طلا در آلاسکا بود برای فیلم تنظیم کرد. سه نفر که یکی از آن‌ها قاتل است درنتیجهٔ طغیان آب برای مدتی طولانی دریک کلبه گرفتار می‌شوند و رابطه شان با همه جا قطع می‌شود؛ سرانجام آب فرومی‌نشیند — و به نام ملکه ویکتوریا! — حکم عجیب کیفر قاتل به مرحلهٔ اجرا درمی‌آید. فیلم موفق می‌شود که خوف و وحشت ملودراماتیک محتوای داستان را با کارگردانی بسیار

54: Victor Schklowski.

دقیق و هنرمندانه ای تخفیف دهد؛ هر حالت و هر حرکتی با محاسبهٔ ریاضی صورت می‌گیرد. در این جا نیز بازیگران با شور و حال بازی می‌کنند و آگاهانه نسبت به نقش خود بیگانه اند؛ تصاویر یک شب توفانی که طی آن دونفر به خاک سپرده می‌شوند، مجذوب کننده و مالیخولیایی است؛ به طور کلی فیلم نمایشگر مهارت و ظرافتی فوق العاده در ترکیب تصویری است.

نخستین فیلم ناطق «کولشوف» تحت عنوان **افق** کم‌تر قانع کننده بود؛ اما برعکس فیلم **تسکین دهندهٔ مرگ** —۱۹۳۳— او بسیار درخور توجه است. فیلم بر پایهٔ زندگی «اُ. هنری»[55] که سه سال تمام به سبب اختلاس در زندان به سر می‌برد، ساخته شده است؛ «کولشوف» داستان واقعی یک هم زندانی اورا به کمک مدارکی که به دست آورده با همهٔ رویدادهایی که «اُ. هنری» در داستان های خود بازگو کرده بود، در برابر هم قرار می‌دهد.

سرگی م. آیزنشتاین[56]

سینمای هنری اتحاد شوروی تبلور خود را در دههٔ بیستم، در آثار «آیزنشتاین» یافته است. احتمالاً باید «آیزنشتاین» را به عنوان برجسته ترین کارگردانی که سینمای شوروی اصولاً پدید آورده است، پذیرفت و مطمئناً او ارزشمندترین و تواناترین نظریه پرداز سینمای هنری است.

«سرگی میخائیلوویچ آیزنشتاین» (۱۸۹۸— ۱۹۴۸) در «ریگا» زاده شد. پس از دو سال تحصیل در انستیتوی مهندسی، در سال ۱۹۱۸ داوطلبانه به ارتش سرخ پیوست. در آن جا به زودی مشغول کارهای طراحی شد: او برای گروه های انقلابی، پلاکاردها و کاریکاتورهایی پدید آورد. پس از پایان خدمت سربازی عازم مسکو شد تا در آن جا به تحصیل زبان ژاپنی بپردازد؛ «آیزنشتاین» در همین ایام به ساختن دکور تآتر و طراحی لباس در تآتر نوبنیاد «پرولت کولت»[57] —انجمن فرهنگ کارگری— نیز پرداخت؛ «آیزنشتاین» مدت ها بعد از طریق تآتر به سینما روی آورد؛ اما کار و کوشش در تآتر «پرولت کولت» که بعدها خود به ریاست آن برگزیده شد برای او دارای اهمیتی فوق العاده و در عین حال تعیین کنندهٔ واکنش های او در برابر سینما بود. تآتر «پرولت کولت» در آن زمان از رهنمودهای تآتر «مایر هولد»— یعنی جایی که (به‌قول «مایر هولد») هنر پیشگان به جای پرداختن به «گره گشایی روانی» به صورت «جارچیان مسائل اجتماع» درمی آیند— پیروی می‌کرد.

صحنهٔ تآتر «پرولت کولت» را هنر حرکت «بیومکانیکی» و حتی اکروباتیک، دکورهای مُدروز و اساسی فراگرفته بود. «آیزنشتاین» نه تنها به عنوان دستیار در تآتر «پرولت کولت»، بلکه نزد «فورگر»[58] که تجربه گر رادیکال تری در تآتر بود نیز به کار پرداخت و در همان حال شاگرد «مایرهولد» بود. «آیزنشتاین» در سال ۱۹۲۳ در تآتر «پرولت کولت» قطعهٔ مشهور **عاقل ترین آدم ها نیز یک بار**

55: O.Henry.
56: Sergej M. Eisenstein.
57: Prolet Kult.
58: Foregger.





ژیگاورتوف
مردی با دوربین
۱۹۲۹















سرگی. ام. آیزنشتاین
رزمناو پوتمکین
۱۹۲۵














وسوُلود پودوفکین
مادر
۱۹۲۶





آلکساندر داوژنکو
زمین
۱۹۳۰













خطا می کنند اثر «اُستروفسکی»[59] را به روی صحنه آورد. «فولپ میلر»[60] این اجرا را چنین توصیف می‌کند:

«از اثر کلاسیک «اُستروفسکی» به جز نام قهرمان داستان و نویسنده چیز دیگری برجای نمانده است. بازیگران رقص کنان از روی طناب هایی برفراز سر تماشاگران به حرکت درمی‌آیند؛ زن بازیگری را به کمک یک طناب به سمت سقف تآتر بالا می‌کشند؛ همهٔ این ها نمونه های مشخص کوچکی از روشی است که کارگردان به کمک آن ها قطعهٔ تآتری را زنده نگه‌می‌دارد و می‌خواهد اساس فکری آن را برای تماشاگرانش قابل فهم تر کند. در نیمهٔ جریان داستان، ناگهان صحنه تاریک می‌شود و کلاهک دستگاهِ نمایش دهنده سقوط می‌کند و سینما به کار خود ادامه می‌دهد».

فیلم کوتاهی که «آیزنشتاین» ویژهٔ آغاز برنامهٔ شب اول تهیه کرده بود، به توصیف محتوای دفتر خاطرات «گلوموف»[61] یعنی قهرمان داستان می‌پردازد. از همین فیلم است که می‌توان مسیر زندگی سینمایی «آیزنشتاین» را تاریخ گذاری کرد. با وجود این، اشتباه خواهد بود اگر بخواهیم مسیر تکاملی «آیزنشتاین» را تنها در همین فیلم جست‌وجو کنیم، زیرا صحنه‌پردازی های تآتری او برخوردار است از خصوصیت های فنی که ویژهٔ سینماست.

«آیزنشتاین» قطعه را از جهات مختلف و در آنِ واحد در یک «مکان سر پوشیده» برفراز یک جایگاه مرتفع به اجرا گذاشت؛ مکث های ناگهانی در گفت‌وگوها از یک مرکز نمایش به مرکز دیگری کشانده می‌شد. به‌علاوه نحوهٔ نمایش، شباهت به‌نمایش سیرک پیدا کرده بود؛ یک کشیش کاتولیک، یک روحانی و یک خاخام به‌یکدیگر آب می‌پاشند و در لباس دلقک ها، در حالی که به‌روی زمین خوابیده‌اند با پاهایشان به‌سروروی هم می‌کوبند. در پایان وسایل آتش‌نشانی که زیر جایگاه مردم تعبیه شده است منفجر می‌شود.

در همین دوران بود که «آیزنشتاین» نظریهٔ «مونتاژ جاذبه ها» ی خود را طرح ریزی کرد و آن را به‌سال ۱۹۲۳ درمجلهٔ .L E F «مایاکوفسکی» منتشرساخت.

استنباط «آیزنشتاین» از کلمهٔ «جاذبه ها» (این اصطلاح در نظریهٔ سینمایی او نقش مؤثری پیدا کرد)، «هر لحظهٔ تهاجمی تآتری و هر عنصری که افکار و روان تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهد» بود. اوبا این «جاذبه ها» ی دقیقاً محاسبه شده می‌خواست تماشاگرانش را هوشیار کند و آن ها را در مسیر شناخت رهنمون گردد.

در حقیقت این که دیدگاه های «آیزنشتاین» سبب کشاندن او به‌سینما شد، کاملاً منطقی می‌نماید. نخستین فیلم‌نامه‌ای که گروه «پرولت کولت» و از آن میان «آیزنشتاین» و همکارش «آلکساندرف» تنظیم کردند، برخوردار از دو هدف بود: یک هدف این بود که فیلم، شخصیت «بورژوایی» (فردگرا) را که «آیزنشتاین» و «مایرهولد» بر صحنهٔ تآتر با آن مبارزه کرده بودند، و همچنین جریان داستان ابداعی آن‌ها را که با این شخصیت بستگی پیدا می‌کرد، ازبین ببرد

59: Ostrowski. 60: Fülöp Miller. 61: Glumow.

(«آیزنشتاین» در نپذیرفتن یک داستان ابداعی هم‌عقیدهٔ «ورتوف» بود)؛ و هدف دیگر این بود که تودهٔ مردم به‌عنوان قهرمان بر پرده ظاهر شوند. «آیزنشتاین» همراه با آن کوشید طرح «مونتاژ جاذبه‌ها»ی خود را که از تآتر گرفته بود، برای سینما درخورد استفاده گرداند.

بدین‌سان فیلم **اعتصاب** — ۱۹۲۵ — «آیزنشتاین» هنوز نشانه‌هایی از فعالیت‌های عملی او در تآتر را دربرداشت؛ از سوی دیگر این فیلم مژده‌هایی دربارهٔ ابداعات فیلم «رزمناوپوتمکین» به‌دست می‌داد. «اعتصاب» از آن چیزی سخن می‌گوید که از عنوان آن برمی‌آید: در یک کارخانهٔ دورهٔ پیش از انقلاب ناآرامی هایی به‌چشم می‌خورد. دستگاه رهبری کارخانه برای پاییدن کارگران، جاسوس‌هایی برمی گمارد و هنگامی که یک کارگر نومید دست به‌خودکشی می زند، اعتصاب آغاز می گردد.

زمان انتظار فرامی‌رسد؛ اما به‌زودی فقر و نکبت، محلهٔ کارگران را فرامی گیرد. پلیس به‌جست‌وجوی محرکان می پردازد. و سرانجام در میان اعتصابیون جوی خون به‌راه می اندازد. فیلم «اعتصاب» با همهٔ جدی بودن موضوعش، فیلمی است سرشار از طراوت دورهٔ جوانی، غریزهٔ ابداع و حتی طنز. اما درهمه‌حال می توان تأثیرات تآتر «پرولت کولت» و شیوهٔ کار سیرک را در آن تشخیص داد. جاسوس های پلیس در این فیلم با حیوانات گوناگونی مقایسه می شوند و در لباس هایی غیرعادی به‌نمایش درمی‌آیند که درعین حال از همین راه می‌توان به‌ماهیت آن‌ها پی برد.

پلیس برای تحریک آنان لشگری از اوباش را بسیج می کند که در بیغوله‌ها به‌سر می برند، آن‌ها دست به‌هنرنمایی های اکروباتیک می زنند که فیلم تقریباً به‌گونه‌ای مستقیم مُلهم از «اپرای سه‌پولی»[۶۲] است. «آیزنشتاین» در این فیلم اکثراً از بیانی استعاری بهره می‌برد: سکانس بسیارمشهور آخرفیلم که قتل و کشتار کارگران‌را نشان می‌دهد با تصاویری از کشتن یک گاو تلفیق شده است. نظریهٔ به‌کار گرفتن «مونتاژ جاذبه‌ها»ی «آیزنشتاین» در این فیلم کاربرد پیدا می‌کند: از برخورد دو تصویر، شناخت جدید و تکان‌دهندهٔ دیگری پدید می‌آید. «آیزنشتاین» درفیلم «اعتصاب» برنوعی کارگردانی تودهٔ جمعیت تأکید دارد: هربار درفیلم، شاهدِ عبورستون مخروطی شکل گروه کارگران در یک جهت دقیقاً از پیش تعیین شده هستیم. فیلم «اعتصاب» نشان‌دهندهٔ استعداد خاص فیلم‌بردارِ «آیزنشتاین» یعنی «ادوارد تیسه»[۶۳] نیز بود.

«تیسه»، ۱۸۹۷ — ۱۹۶۱، که زادهٔ سوئد بود و درزمینهٔ فیلم های مستند تجربیاتی نزد «ژیگا ورتوف» به‌دست آورده بود، از این پس همهٔ کارهای «آیزنشتاین» را فیلم برداری کرد.

پس از موفقیت فیلم «اعتصاب» سفارش نوشتن فیلم‌نامه‌ای دربارهٔ انقلاب ۱۹۰۵ به «آیزنشتاین» — که دراین فاصله تآتر «پرولت کولت» را برای همیشه ترک گفته بود — داده شد.

برای همین منظور «نینا آگاژانووا — شوتکو»[۶۴] فیلم‌نامه‌ای بسیارمفصل تدارک دیده بود که در

۶۲: *Dreigroschenoper* اثر معروف برتولت برشت.

63: Eduard Tisse. 64: Nina Agadshanowa- Schutko.

آن، وقایع انقلاب ۱۹۰۵ در روسیه به‌شکلی گسترده جای داشت. اما «آیزنشتاین» در شهر اودسا — که در فیلم‌نامه فقط یک صفحه و نیم به‌وقایع آن اختصاص‌داده شده بود — بزرگ‌ترین بندرگاه‌پله‌دار را می‌دید. ضرباهنگ پله‌های آن، الهام‌بخش او می‌شد تا همهٔ وقایع فیلم را در اودسا و در شورش تاریخی «رزمناو پوتمکین» متمرکز سازد.

صحنهٔ پله‌ها که در آن، قزاقان از پله‌ها پایین می‌آیند و گروه جمعیت در حال فرار را با خشونت به گلوله می‌بندند، به کمک هنر مونتاژ «آیزنشتاین»، به اوج وقایع فیلم و درواقع به‌یکی ازنام‌آورترین صحنه‌های برگزیدهٔ تاریخ سینما تبدیل شد.

«آیزنشتاین» با ساختن «رزمناو پوتمکین» — ۱۹۲۵ — توانست در چند رویداد «شورش در رزمناو»؛ «تظاهرات مردم و قتل‌عام برروی پله‌ها» — نه‌تنها جنبش و طغیان مردم را در سال ۱۹۰۵، بلکه درام انقلاب و ازهم‌پاشیدگی آن را با همهٔ نیروهای تثبیت شده‌اش، به‌زبان کلاسیک بیان کند. «رزمناو پوتمکین» قالبی وقایع نگارانه دارد که در آن، رویدادها ضمن حفظ وحدت زمان و مکان، بازگو می‌شوند. اما این شکل تاریخچه‌وار در عین‌حال فرم دقیق یک تراژدی پنج پرده‌ای را نیز داراست.

«آیزنشتاین» شخصاً محتوای این پنج پرده را — که هرپردهٔ آن دارای عنوانی جداگانه است — به‌ترتیب زیرین نشان داده است:

(پردهٔ اول: «آدم‌ها و کِرم‌ها»: «نمایش رویدادها»؛ «اوضاع و احوال بر فراز رزمناو»؛ «گوشت پر از کِرم»؛ «هیجان و جنبش میان ملوانان».

پردهٔ دوم: «درامِ برعرشهٔ کشتی»؛ «همهٔ ملوانان برعرشه!»؛ «امتناع ملوانان ازخوردن سوپ با گوشت پر از کِرم»؛ «صحنهٔ زیرسایبان»؛ «برادران!»؛ «امتناع از تیراندازی»؛ «شورش»؛ «تسویه حساب با افسران».

پردهٔ سوم: «مرده‌ای فریاد می‌کشد»: «مِه»؛ «جسد «واکولین چوک» در بندر اودسا»؛ «گریستن برای مرده»؛ «تظاهرات قیام کنندگان»؛ «پرچم سرخ برافراشته می‌شود».

پردهٔ چهارم: «پله‌های بندر اودسا»: «پیمان برادری میان اهالی شهر و ملوانان رزمناو»؛ «فرستادگانی با مواد غذایی»؛ «قتل‌عام روی پله‌های بندر»؛ «تیراندازی رزمناو به‌مرکزفرماندهی».

پردهٔ پنجم: «برخورد با دیگر کشتی‌های هم‌رزم»: «شبِ سرشار از انتظار»؛ «برخورد»؛ «ماشین‌ها»؛ «برادران!»؛ «امتناع کشتی‌های همرزم از تیراندازی»؛ «رزمناو با سرافرازی ازمیان کشتی‌ها عبورمی‌کند».)

بخش‌های مختلف این اثر به‌وسیلهٔ روابط بی‌شماری زنجیروار به‌یکدیگرپیوند خورده‌اند و نخست موضوع برادری است که بازتاب آن درعنوان «برادران!»، هربار درعناوین میان‌پرده‌ها ظاهر می‌گردد.

مجموعهٔ پرده‌ها در عین این که استقلال جداگانه‌ای دارند، ساختمان یگانه‌ای را پدید می‌آورند: مثلاً درمیانهٔ فیلم اوضاع و احوال تغییر می‌کند. صحنهٔ زیرسایبان باعث تحریک و طغیان

ملوانان می‌شود؛ ماتم مرگ «واکولین چوک» به تظاهراتی منجر می‌گردد. به دنبال صحنهٔ پیمان برادری و یک رشته صحنه‌های شاعرانه، قتل عام روی پله‌ها اتفاق می‌افتد؛ در ادامهٔ صحنه، انتظار پر بیم و امید ملوانان از این فصل‌ها به روشنی با «لحظه‌های سکوت» تأکید می‌شود: ردیف بی‌تحرک تفنگ‌ها در پردهٔ دوم؛ در پردهٔ سوم مشت‌های بالا آمده، غم و اندوه مرگ ملوان را به خشم و کین بدل می‌کند؛ نوشتهٔ میان پردهٔ «ناگهان...»، در پردهٔ چهارم، صحنهٔ برادرخواندگی را قطع و به صحنهٔ قتل عام هدایت می‌کند.

اما ساختار کلی فیلم نیز از یک چنین استخوان‌بندی برخوردار است: لحظه‌های سکوت، فیلم را در میانهٔ آن، به دو قسمت تقسیم می‌کند، «درست همان‌جایی که جنبش توفانی آغاز فیلم کاملاً به آرامش می‌گراید تا برای جنبش قسمت دوم پایه و اساسی بریزد.»، این لحظه‌های سکوت را می‌توان در تصاویر بندرِ مِه گرفته تماشا کرد.

اما این ساختمان استوار «رزمناو پوتمکین» در عین حال منعکس کنندهٔ موضوع فیلم است. در یک تغییر حالت دراماتیک، یا به‌عبارت دیگر در یک تغییر موقعیت در جهت مخالف خود، پیشرفت انقلاب و شکل رشد آن جلوه‌گر می‌شود. بدون تردید بزرگ‌ترین نیروی تأثیربخشی «رزمناو پوتمکین»، حتی در کشورهای غربی، از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که هستهٔ مرکزی موضوع آن یعنی انقلاب، در فرمی متناسب با انقلاب، و بسیار پویا جای داده شده است. این مسأله را می‌توان در دراماتورژی آن و در ساخت ظریف فیلم به اثبات رساند؛ برخورد اضداد، تغییر یک حالت به حالتی دیگر در هریک از مراحل جداگانه و مجزای سکانس معروف پله‌ها.

تعویض نماهای درشت به نماهای عمومی را می‌توان در این سکانس «تصادم» نامید. به دنبال تصویر فرار آشفتهٔ گروه مردم، بلافاصله حرکت آهنگین پای سربازان ادامه می‌یابد. حرکت نزولی سریع بدل به حرکت صعودی می‌شود: حرکت مادری که فرزند مقتولش را به سوی سربازان می‌برد. اما این حرکت صعودی بار دیگر به حرکتی نزولی بدل می‌گردد. حرکت جمعیت به روش نمایشی جدیدی تغییرشکل می‌دهد: یک کالسکهٔ نوزاد از روی پله‌ها به سمت پایین سُر می‌خورد. و سرانجام صدای تیراندازی بسیاری تفنگ‌ها به صدای شلیک یک تفنگ تغییر می‌یابد.

درسکانس سه شیرسنگی (که با پیشنهاد «تیسه» در یک قصر قدیمی تزار فیلم برداری شده بود)، «آیزنشتاین» به روشی بس موفق و جسورانه، شیوهٔ مونتاژ خود را به کار بست. با برابر هم گذاشتن سه شیر (مختلف)، حالت حرکت یا قیام خشمناکانه ای پدید می‌آید، که گویی تفسیری است بر ماجرا (حتی سنگ‌ها نیز دست به اعتراض زده‌اند).

سرانجام در «رزمناو پوتمکین»، تودهٔ جمعیت به‌عنوان بازیگر اصلی داستان ظاهر می‌شود؛ کم‌تر اتفاق می‌افتد که چند «نمونهٔ» برگزیده شده در برابر این تودهٔ جمعیت قد برافرازد. از نظر ترکیب، صحنه‌ها برخوردار از درخشندگی اند که به‌یاری تصاویر، نمایشی از حرکات جمعیت را که درهم می‌پیچند، نشان می‌دهند.

«رزمناو پوتمکین» در خارج از اتحاد شوروی، سرنوشتی متغییر پیدا کرد؛ محتوای طغیانی و

ویران کنندهٔ آن برای تمام سازمان های سانسور، مسألهٔ بزرگی بود.

«رزمناو پوتمکین» در آلمان به دستور ارتش «رایش» دوران «وایمار» دو بار توقیف شد و پس از اعتراض شدید مردم، — که شخصیت هایی نظیر «فوپشت وانگر»[۶۵] ، «کلابوند»[۶۶] ، «لیبرمن»[۶۷] ، «تسیله»[۶۸] ، «یسنر»[۶۹] و «کِر»[۷۰] ، به آن ملحق شدند— نسخهٔ به شدت مثله شده ای از آن به نمایش درآمد.

«آیزنشتاین» فیلم بعدیش را به مناسبت دهمین سالگرد انقلاب اکتبر در سال ۱۹۲۷ به وجود آورد. فیلم **اکتبر**— ۱۹۲۷— (که در آلمان تحت عنوان **ده روزی که دنیا را تکان داد** شهرت دارد) به توصیف دوران حکومت هشت ماههٔ «کرنسکی» می پردازد و بر تضاد میان سیاست اصلاح طلبانهٔ «حکومت موقت» و فعالیت های کمیتهٔ انقلاب تأکید می ورزد و در اوج خود به هجوم و یورش به قصر زمستانی پتروگراد پایان می یابد.

«آیزنشتاین» در فیلم «اکتبر» می‌کوشد روش مونتاژ سینمایی خود را ظریف تر سازد؛ به ویژه مونتاژ تداعی کننده و توصیفی خود را.

از این راه او به زبان سینمایی گاه بدیع و گاه مؤثری دست یافت. در آغاز می‌بینیم که چگونه مجسمهٔ تزار با ریسمان به‌سقوط کشانده می‌شود؛ چندی بعد دوباره می‌بینیم که مجسمه به جای نخستین خود بازگشته است: پس از یک «شبه انقلاب»، که باید نمایشگر تغییر و تحول باشد، رژیم «کرنسکی» دیگربار آداب و رسوم تزارها را متداول می‌کند. «کرنسکی» شخصاً در فیلم به صورت یک مترسک مغرورظاهرمی‌شود؛ «آیزنشتاین» درمونتاژفیلم کاری می‌کند که او هر بار از نو از پله های مجلل بالا رود و درفاصلهٔ دوصحنه، همهٔ القاب رسمی او را، در درجات متغیر آن، به نمایش می‌گذارد؛ یا این که «کرنسکی» را با مجسمهٔ نیم تنهٔ «ناپلئون» مقایسه می‌کند. به هنگام نطق «نجواگونهٔ» یک فرد، دخترانی را که چنگ می‌نوازند نشان می دهد؛ شعار «به خاطر خدا و سرزمین پدری» فرصت مونتاژ یک رشته تصاویر خدایان دروغین را پشت سرهم به دست می‌دهد.

اما مونتاژهایی که به واقعیت نزدیک ترند، تأثیر قوی‌تری از خود برجای می‌گذارند: مثلاً تصاویر سربازان درسنگرها که در برشی سریع پشت سرهم می‌آیند و توپ بزرگی که سقوط کرده است و به نظرمی‌رسد که سربازان را درزیر خود دفن می‌کند.

از «جاذبه» های تحریک کنندهٔ آن می‌توان از تصویر تکان دهندهٔ پلی متحرک نام برد که اسبی تیرخورده از آن به زیر سقوط می‌کند. «آیزنشتاین» به کمک مونتاژ تداعی کنندهٔ خود موفق شد که مجموعه ای از یک خط سیر فکری را از تداوم تصاویر پدید آورد؛ او در «اکتبر» موفق شد فیلمی «کاملاً روشنفکرانه» بسازد و خود را از تعقیدهای سنتی و اشکال مستقیم بیان افکار و نظام ها و رؤیاها برهاند، بی آن که برای این گونه بیان، اجبار به تأویلی داشته باشد. اما فقط قسمتی از این گونه

65: Feuchtwanger. 66: Klabund. 67: Lieberman.
68: Zille. 69: Jessner. 70: Kerr.

آزمایش ها می‌توانستند قانع کننده باشند؛ در نتیجهٔ این آزمایش ها، بیش از همه به رویدادهای قابل درک تاریخی زیان وارد شد. «اکتبر» بیش از آنچه نمایشگر رویدادها و وقایع باشد، تفسیر ذهنی این رویدادهاست. در این فیلم چیزهای ثابت در کنار اشیای متحرک قرار می‌گیرند و نماهای ظریف و محاسبه شده در کنار تصاویر اخبار هفته. در کل فیلم یک دستی نیست؛ تلمبارشدگی و باروک است. این تصور از این جا ناشی می‌شود که «آیزنشتاین» زمان بسیار کوتاهی برای تهیهٔ این فیلم فرصت داشته و از آن گذشته پس از پایان آن مجبور گردیده است به کلی شکل آن را تغییر دهد؛ چون می‌خواست شخصیت «تروتسکی» را — که در این جا مورد بی مهری قرار گرفته بود— تا آن جا که ممکن باشد از جریان داستان دور سازد.

خط مشی کلی— یا آن طورکه بعدها آن را نامیدند: **قدیم و جدید** نمایشگر عدول «آیزنشتاین» از دیدگاه‌های دوران سینمای صامتِ گذشته است و رسیدن به یک زیبایی شناسی رئالیستی روایت پرداز.

اما علت این دگرگونی به مضمون فیلم بستگی داشت. آغاز ملی شدن کشاورزی را در اتحاد جماهیر شوروی، نمی‌شد به صورت یک مبارزهٔ دراماتیک تصویر کرد: برای این فیلم می بایستی داستانی طراحی می‌شد و شخصیت اصلی آن ابداع می‌گردید. «آیزنشتاین» که از به کار گرفتن هنر پیشگان حرفه ای ابا داشت، این نقش را به یک دختر سادهٔ روستایی واگذار کرد. طرح کلی فیلم از ترکیب سکانس های جداگانه‌ای شکل گرفته بود که هر یک از آن ها به تنهایی مانند مصراع یک شعر جلوه می‌کرد. خرده مالکان یک دهکده مورد ظلم و ستم یک بزرگ مالک ثروتمند واقع می‌شوند: در زیر آسمانی بزرگ، قطعات کوچک زمین، به شکلی نمادین نشان دهندهٔ فقر دهقانان است. دوشیزه «مازما لاپکینا» استغاثه کنان و بی نتیجه به سوی بزرگ مالک می‌رود که در جایگاه خویش سرگرم خرناسه زدن است و فقط گه گاه جرعه ای «کواس» (نوعی آبجو روسی) می‌نوشد. «آیزنشتاین» تفاوت میان فقر و مکنت را در تصاویری متضاد عرضه می‌کند: هنگامی که بزرگ مالک در خواب است، گاوی در مزرعه سقط می‌شود؛ آدم ها نیز به هنگام شخم زدن، خود را مانند حیوان به خیش می‌بندند. در این زمان است که «مازما» نخستین قدم را برمی‌دارد: خرده مالکان موفق به تأسیس شرکت تعاونی می‌شوند. در این میان دهقانان و کشیش ها در یک مراسم مذهبی برای زمین های خشک زراعی خود از خداوند طلب باران می‌کنند. «آیزنشتاین» این مراسم عبث و بی نتیجهٔ قشری را با عودسوزها و نیایش های خلسه آمیز و فضای عرفانی اش، در چنان تصاویر غنی سینمایی ترسیم می‌کند که زشتی کهنه پرستی قشری آن به عیان آشکار می‌شود.

«آیزنشتاین» در همین سکانس نوعی مونتاژ جدید و پراحساس را ابداع می کند که خودش آن را مونتاژ «تونال» می‌نامد و به کمک آن، «هر ارتعاش روانی — فیزیکی» تصویر منفرد مونتاژ شده را توصیف می‌کند.

صحنهٔ دستگاه تجزیه کنندهٔ شیر در فیلم «اکتبر»، برعکس، «آیزنشتاین» روشنفکر را به خاطر می‌آورد. شرکت تعاونی به سرمایهٔ خود یک ماشین خامه زنی خریده است که می‌خواهند آن را

افتتاح کنند. اهالی دهکده با ناباوری به دور این دستگاه حلقه بسته اند. دوربین در چهرهٔ آفتاب خورده و پرچین و چروک آن ها عمیق می‌شود. با خروج نخستین قطرات خامه از دستگاه، چهرهٔ آنان شکوفا می‌گردد؛ خوشحالی ژرفی همه جا را فرا می‌گیرد. «آیزنشتاین» در یک مونتاژ سریع از چهره‌ها و قطعات ماشین، تصویری از یک چشمهٔ جوشان را نیز به شکلی نمادین در میان آن ها پیوند می‌زند، در این جا بود که دشواری های طرح کلی «آیزنشتاین» بروز کرد: زبان استعاره، استقلال خویش را به دست آورد و به صورت صنعتی تحمیلی درآمد.

فیلم بیان شوق انگیز خود را تا پایان همچنان حفظ می‌کند؛ تصاویر آخر فیلم شکلی تخیلی پیدا می‌کنند: تراکتوری بر فراز تپه ها و دره ها، زنجیری بی پایان و پاره نشدنی از ماشین های روستاییان را با شور و شوق به دنبال خود می‌کشد. این ستایش شعف آلود که بدرقهٔ راه سازندگان «نظام نوین» در روستاها می‌شود، شاید امروزه نتواند چندان قانع کننده باشد، زیرا چنین ستایشی ممکن است به ندرت خود را نفی کند و ساختار اساسی فیلم نیز همیشه حامل آن نیست.

وسوُلود پودوفکین[71]

«پودوفکین» شخصیت بزرگ هم طراز «آیزنشتاین» است. «پودوفکین» نیز مانند «آیزنشتاین» بر شکوه و جلال اجتماعی انقلاب تأکیدی دارد که اساس آن درعمل بر روش پیوند نهاده شده است. اما فیلم های «پودوفکین» درقیاس با آثار «آیزنشتاین» خصلت شاعرانه تر و لطیف تری دارند؛ این فیلم ها برخوردار ازقهرمانانی هستند که بر فردیت آن ها تأکید شده است؛ لحظه های روایتی در این آثار نقش شدیدتری دارند. شیوهٔ پیوند «پودوفکین» نیز با «آیزنشتاین» تفاوت دارد: پیوند از نگاه «پودوفکین»، بیان یک تعارض نیست، بلکه نمایشگر یک تداوم است.

«وسوُلود پودوفکین»، ۱۸۹۳ — ۱۹۵۳، هنگامی که به سینما روی آورد، شش سال بزرگ تر از «آیزنشتاین» بود. در «پنزا»[72] متولد شد و ابتدا شغل داروسازی را برگزید، اما در عین حال فکرش متوجه هنر پیشه شدن بود. «پودوفکین» پس از تماشای فیلم «تعصب» «گریفیث» دیدگاه های خود را دربارهٔ سینما تغییر داد. در مدرسهٔ سینمایی مسکو سرگرم تحصیل شد و با کشف «کولشوف» و «گاردین»[73]— که دومی یک سینماگر قدیمی بود— با آن ها ازنزدیک آشنا شد.

«پودوفکین» ابتدا نقشی را درفیلم **روزهای نبرد**— ۱۹۲۰— اثر «پرزتیانی»[74] پذیرفت؛ سپس به عنوان هنرپیشه و سناریست نزد «گاردین» در فیلم **داس وچکش** مشغول کار شد و در فیلم **گرسنگی... گرسنگی... گرسنگی...**— ۱۹۲۱— که فیلمی مستند دربارهٔ قحطی و گرسنگی در جنوب روسیه بود و همچنین فیلم **قفل ساز و صدر اعظم**— ۱۹۲۳— به عنوان دستیار، «گاردین» را

71: Wesewoled Pudowkin. 72: Pensa
73: Gardin. 74: Perestiani.

یاری کرد.

اما «پودوفکین» دیگر پیشنهادهای باصرفهٔ «گاردین» «سنت گرا» را نپذیرفت و باردیگر عازم مسکو شد و به کارگاه تجربی «کولشوف» پیوست. بدون تردید باید پذیرفت که «پودوفکین» زیرنظر «کولشوف» موفق به شناخت امکانات «کینماتوگرافی» گردیده است، حتی اگر «پودوفکین» درخلال زمان عقاید خود را دربارهٔ هنر پیشهٔ سینما از عقاید و دیدگاه های «کولشوف» دور کرده باشد.

نخستین اثر مستقل «پودوفکین» یعنی **تب شطرنج** — ۱۹۲۵ — در ترکیب تصاویر ناهمخوان حیله گونه اش گویی اشارتی به «کولشوف» دارد و چنان است که بر اصول و قوانینی تأکید می‌کند که «پودوفکین» درسال ۱۹۲۸، در آغاز کتاب خود به نام **کارگردانی سینما و فیلم نامهٔ سینمایی** به آن اشاره می‌کند: «پایه و اساس هنرسینما، مونتاژ است. تحت لوای این شعار، کینماتوگرافی جوان شوروی به پیش می‌رود».

«پودوفکین» تازه با جدیت فراوان روی فیلم علمی مردم‌پسندی به نام **طرز کارمغز** — که البته درسال ۱۹۲۶ آن را تمام کرد — بر شالودهٔ نظریهٔ «بازتاب شرطی» «پاولف» به کارپرداخته بود که مؤسسهٔ «مژراب پوم — روس» به او پیشنهاد ساختن فیلمی از روی رمان **مادر** اثر «ماکسیم گورکی» را داد؛ «چلیا بوشکی»[۷۵] که از آغاز برای کارگردانی این فیلم درنظر گرفته شده بود، نتوانسته بود با «ناتان زارخی»[۷۶]، سناریستِ آن اتفاق نظر پیدا کند.

«زارخی» به تقاضای «پودوفکین» یک بار دیگر روی سناریو کار کرد و خود را از سرمشق «گورکی» رها ساخت تا به جای آن — ضمن استفاده از کتاب **خاطرات** مربوط به سال های ۱۹۰۵ — ۱۹۰۶ او — وقایع داستان را روی چند رویداد اساسی ساده متمرکز کند: صحنهٔ برخورد میان مادر و پدر دایم الخمر، تفتیش خانهٔ محقر او توسط پلیس، نشان دادن محل اختفای فرزند توسط مادر، صحنه های دادگاه و محکومیت فرزند و سرانجام پایان غم انگیز فیلم با مرگ مادر و فرزند.

مادر — ۱۹۲۶ — به صورت شاهکاری درآمد که اغلب آن را در ارتباط با «رزمناو پوتمکین» قرار می‌دهند. اما درست برعکسِ «پوتمکین»، «مادر» فیلمِ کارگردانی تودهٔ جمعیت (به استثنای صحنهٔ آخر)، تجرید مُد روز و تکرار پشت سرهم «جاذبه» ها نیست، بلکه فیلمی است با قصه ای تخیلی و قهرمانی فردی. حقیقتاً باید پذیرفت که فیلم، حقیقت و قاطعیت خود را بیش از همه مدیون بازی استادانهٔ «ورا بارانوفسکایا»[۷۷] در نقش مادر است. «نیکلای باتالف»[۷۸] نیز در نقش «پاول»، فرزند او، نقشی همتراز با او بازی کرد. «بارانوفسکایا» و «باتالف» هر دو از مکتب «استانیسلاوسکی» و تآتر هنرمندان مسکو درآمده بودند.

«پودوفکین» از هنر پیشگانش خواستار «حقیقت تجربه شدهٔ احساس» بود و به این ترتیب

75: Tscheljbuschki.
76: Nathan Zarchi.
77: Wera Baranowskaja.
78: Nikolaj Batalow.

کاملاً در جهت عکس «کولشوف» و «آیزنشتاین» که تآتر هنرمندان را «دشمن خونی» خود می‌دانستند، قرار داشت. اما «پودوفکین» به خوبی قادر بود که لحظه های سنتی رهبری هنر پیشگان را با اکتشافاتی که در زمینهٔ زبان مونتاژ شده بود، درهم آمیزد.

او نه تنها از این راه به فیلمش ساختار اساسی و پرضربی می‌بخشید، بلکه با کمک برش های سریع و پشت سرهم تصویرهایی که از جزئیات می‌گرفت، می‌توانست عواطف و رویدادهایی را تجسم بخشد که فقط درمرحلهٔ پیوند به صورتی برجسته چهره می‌نمودند. اما در هرحال، از نظر «پودوفکین»، پیوند به مثابه بیان یک عاطفه است؛ این نوع عاطفه، سهیم بودن را تحمیل می‌کند نه شناخت را؛ و همیشه براساس استنباطی فردی است. مثلاً صحنه ای که در آن، مادر در مقابل عمارت دادگستری ظاهر می شود: پیوند نماهای مختلف —چکمه های یک ژاندارم، ژاندارم در مجاورت یک ستون، ظاهر شکوهمند یک بنا— نه تنها تصویر تحریک کننده ای از قدرت یک دستگاه حکومت به دست می‌دهد، بلکه علاوه برآن نمایشگر استنباط ذهنی یک مادر از این دستگاه است. صحنهٔ معروف پیوند موازی تظاهرات و ذوب یخ های متحرک که به صورت شاه‌مایه ای تکرار می شود و رویدادهای سیاسی فیلم را تحول و تحرکی نیرومند می‌بخشد، ارزش و اهمیتش بیش از زبانی روشنفکرانه به شیوهٔ «آیزنشتاین» است؛ رودخانه نه تنها درفیلم با داستان فیلم درهم آمیخته است، بلکه زند گی فردی مادر مجدداً درآن تجلی می‌کند.

اما از سوی دیگر همهٔ فنون سینمایی —مثلاً دکور و زوایای دوربین— همراه با پیوند فیلم توسط «پودوفکین» به کار گرفته می شود تا موقعیت روانی قهرمان داستانش را قابل لمس کند. «پودوفکین» برای بیان درماند گی مادر از مرگ همسرش، او را در اتاقی خالی و محقر قرار می‌دهد و اندام درهم فرورفتهٔ او را از بالا فیلم برداری می‌کند؛ بعدها که او پیشاپیش گروه تظاهرکنند گان قدم برمی‌دارد، دوربین فقط چهره اش را در کادر می‌گیرد و آن هم از پایین. ترکیب تصاویر نیز اغلب نمایانگر حالات جزیی اما مشخص روانی می شود، مانند لرزش لب ها، یا حرکاتی که مطلبی را بیان می‌کنند.

«آیزنشتاین» در یکی از مقالات خود تعریف می‌کند که چگونه با «پودوفکین» دربارهٔ مسألهٔ مونتاژ، گفت و گوهای گرمی داشته است. برای «آیزنشتاین»، هنر اصلی سینما همان مونتاژ بود. برای او از برخورد تصاویر با یکدیگر به طور دیالکتیکی، معنی و مفهوم جدیدی پدیدار می‌شد. اما برعکس برای «پودوفکین»، مونتاژ عبارت از پیوند اجزای مفرد به صورت یک زنجیر و تداومی بود در بیان. تفاوت اساسی هنر «آیزنشتاین» و «پودوفکین» در مفهوم دو کلمهٔ «برخورد» و «پیوند» نهفته است. جبههٔ فکری «آیزنشتاین»، «روشنفکرانه» بود: سینمای او سینمایی بود که از داستان و قهرمان صرف نظر می‌کرد؛ «پودوفکین» برعکس، سینما را به خدمت هنر سنتی روایت و داستان‌پردازی گرفت و از همان آغاز، نسبت به رئالیسم احساس مسئوولیت کرد. از این زمان به بعد، لااقل درنقدهای رسمی اتحاد شوروی، برای فیلم های «پودوفکین» در مقایسه با آثار «آیزنشتاین»، ارج و منزلت بیشتری قایل هستند.

اصل واقعیت گرایانه و زندگی بخش «پودوفکین» ستوده شد؛ به قول «ماریاموف»[۷۹]: «هنر سینمای شوروی، شجره نامهٔ خود را به طور عادی از فیلم «مادر» آغاز می‌کند».

اگر «مادر» نقطهٔ مقابل «رزمناو پوتمکین» بود، فیلم **فرجام سن پترزبورگ** — ۱۹۲۷ — اثر «پودوفکین» نیز نقطهٔ مقابل «اکتبر» «آیزنشتاین» به شمار می‌آید.

فیلم «پودوفکین» نیز به یادروز انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ پدید آمد. «پودوفکین» در این جا نیز تلاش کرد با هنر پیشگان آزموده و داستانی محصول خیال به رویدادهای تاریخی بپردازد.

فیلم از یک دهکدهٔ قبل از انقلاب آغاز می‌شود. «ایوان»، جوانکِ روستایی، از همین دهکده به پترزبورگ می‌آید تا از گرسنگی بگریزد؛ به علت نادانی به گروهی می‌پیوندد که اعتصاب را شکسته اند. اما پس از آن که پی می‌برد که اوضاع بر چه منوال می‌گذرد، به یکی از کارخانه دارها حمله می‌کند. اعتصاب کنندگان اورا توقیف می‌کنند و به جبههٔ جنگی که آغاز شده، می‌فرستند. فیلم چند سالی را پشت سر می‌گذارد؛ این بار همان جوانک روستایی را به عنوان رهبر یک گروه انقلابی می‌بینیم که به قصر زمستانی پترزبورگ یورش می‌برد.

«پودوفکین» در این جا با مونتاژ بیش تر از فیلم «مادر» سروکار دارد. شاید موفق ترین آن ها، تکرار و مقابلهٔ صحنه های خشونت بار جنگ و فریادهای دیوانه وار شعف مردم در بورس باشد.

در یک صحنه شلیک تفنگ ها است و در صحنهٔ دیگر سیلندرها [کلاه مخصوص سرمایه داران] است که از شدت خوشحالی به هوا پرتاب می‌شوند، زیرا قیمت بورس بالا رفته است. «پودوفکین» با طنزی بُرنده به تشریح شور و هیجان جنگ در سال ۱۹۱۴ می‌پردازد؛ در میان آذین بندی ها، شاهد «میتینگی» «میهن پرستانه» هستیم؛ مردم، افراد پلیس را در آغوش می‌گیرند و از چشم های مجسمهٔ «آلکساندر سوم» اشک سرازیر می‌شود. اما فیلم «فرجامِ سن پترز بورگ» علاوه بر این ها نمایشگر توجه خاص فیلم ساز به نوعی فیلم برداری شاعرانه نیز هست. دهکدهٔ محلِ سکونت جوانک روستایی به شکل یک تخیل در رؤیا ظاهر می‌گردد. سقف های پوشالی و آسیاب‌هایی در دوردست سر به آسمان برداشته اند؛ در مقابل تصاویر پرحالت و جذاب «نوا»، رزمناو شبح مانند «آورورا» که در دوردست دیده می‌شود، و پل های معلق، صحنهٔ هجوم تودهٔ مردم به قصر زمستانی، تقریباً جنبهٔ ثانوی پیدا می‌کند. در پایان فیلم که رشته های روابط فردی و جمعیِ داستانِ آن گه گاه درهم می پیچند، «پودوفکین» باردیگر افسانه و تاریخ را درهم می‌آمیزد. «ورا بارانوفسکایا» صبح روز پس از انقلاب در خیابان های پتروگراد قدم می‌زند و از دیگی که در دست دارد، میان سربازان سیب زمینی قسمت می‌کند، سپس با همان دیگ سیب زمینی اش از پله های پراُبهت قصر زمستانی بالا می‌رود و با اعجاب اطراف را نظاره می‌کند.

آخرین فیلم صامت «پودوفکین» **نوادهٔ چنگیزخان** — ۱۹۲۸ — (که به نام **توفان برفراز آسیا** نیز شهرت دارد) نیز نمایشگر علاقهٔ او به تصاویر شاعرانه و گویایی بود که از فیلمِ «فرجامِ سن پترز بورگ»

79: Marjamow.

آغاز شده بود. این بار داستان فیلم به کلی غریب بود. «پودوفکین» براساس داستان **«نووک شونوف»**[۸۰] که «اُسیپ بریک»[۸۱] از روی آن سناریویی تنظیم کرده بود، به تشریح قسمتی از جنگ های داخلی ۱۹۲۰ درمغولستان پرداخته است:

سربازان اشغالگر انگلیسی نزد یک چریک نیمه مردهٔ مجروح مدرکی می یابند که نشان می دهد او باید از نواده های «چنگیزخان» باشد. به این جهت به پرستاریش همت می گمارند و سلامتش را به او باز می‌گردانند و بر اریکهٔ سلطنتش می نشانند. اما او در لحظهٔ آگاهی، علیه حامیان خود قیام می‌کند و همهٔ اشیا و لوازم یک خانه را درهم می‌ریزد و دو باره به صورت چریک درمی‌آید. فیلم در پایانِ طغیانیِ خود نمایشگر دریایی از سواران مغولی علیه سفید پوستان متجاوز، و نشان دهندهٔ سُم اسبان مهاجم، پرچم های در تلاطم و اهتزاز، سواران شبح گونه و درختان خم شده از توفان است.

مرکز ثقل فیلم، بازیگر نقش مرد مغولی یعنی «والری این کیشنیوف»[۸۲] (که خود مغول است) بود؛ «پودوفکین» با اندام او که گویی از حالت انجماد و از رؤیا برخاسته است همان روند آگاهی پذیری را به کار می‌گیرد که در «مادر» و «فرجام سن پترزبورگ» به کار بسته بود. برعکس، ژنرال اشغالگر انگلیسی را با آن خشکی انعطاف ناپذیر و هَمسر پوشیده در لباس های فاخرش درموجی از طنز فرومی‌برد.

مراسم تشریفاتی بزک کردن آن دو را در رابطه ای موازی با مراسم مقدماتی نوعی تشریفات «لامایی» قرارمی‌دهد که به شیوهٔ نیاکان خود عمل می‌کنند.

صحنهٔ پایان این فیلم نیز در بی کلامی و ترکیب و فشردگی تصاویرش درخشان است: محیط را دشت پهناوری تشکیل داده است با شیبی خاکی که به ندرت در آن درختی به چشم می‌خورد؛ آدم ها شبح گونه ظاهر می‌شوند؛ راهی طولانی از میان برکه های بی شمار خزه آلود می‌گذرد و سرباز انگلیسی با احتیاط در آن راه می‌پیماید و در این حال به مغول ها فرمان می‌دهد که از آن عبور کنند. سرباز به علت شدت تگرگ و باران، دیگر قادر نیست از این راه بازگردد.

«نوادهٔ چنگیزخان» شاید نبوغ آمیزترین فیلم «پودوفکین» بود. درحالی که منتقدان شوروی با تردید به پایان استعاری این فیلم نگاه می‌کردند، درست همین پایان استعاری بود که به سبب ظرافت و پویایی اش و همچنین رمانتیسم ناپیدای داستانش، نزد منتقدان بیگانه اعتبار خاصی به دست آورد.

«پودوفکین» در سال ۱۹۲۹ سرگرم کار هنرپیشگی شد: در فیلم **بابل جدید** اثر «کوزینتسف»[۸۳] و «تراوبرگ»[۸۴] نقش رئیس «فاسد» یک فروشگاه را بازی کرد و در فیلم **جسد زنده** اثر «فیودور اُتسپ»[۸۵] که بر شالودهٔ اثری از «تولستوی» توسط یک مؤسسهٔ روسی — آلمانی به طور مشترک دربرلین ساخته شده بود، بازیگر نخست بود.

80: Nowok Schonow. 81: Ossip Brik.
82: Inkischniow. 83: Kosintzew.
84: Trauberg. 85: Fjodor Ozep.

«اُتسپ» دستیار سابق «آلکساندر سانیس»[86] (در فیلم پولی کوشکا – ۱۹۲۹) و نیز دستیار «پروتازانوف»[87]، پس از ساختن این فیلم، اتحاد شوروی را ترک گفت تا در آلمان، فرانسه و آمریکا به کار پردازد.

«جسد زنده» بهترین اثر او و همچنین برجسته ترین کار «پودوفکین» به عنوان هنر پیشه بود.

«پودوفکین» به شخصیت «فدیا پروتازف»[88] – یعنی مرد تنهای رانده شده از اجتماع که نمی خواهد پذیرای تزویر و ریای مردم باشد – نقش راهبی پرتحرک و آرام می بخشد.

آلکساندر داوژنکو[89]

اگر ما «آیزنشتاین» را درام پرداز و «پودوفکین» را حماسه پرداز سینمای صامت بنامیم، «داوژنکو» را می‌توان بدون شک شاعری غزل سرا نامید. در فیلم های او، رویدادهای اصلی طبیعت و زندگی به شکلی ساده و شاعرانه جلوه می‌کنند. اما «وحدت وجود»ی که «داوژنکو» به آن معتقد بود موجب برخورد با محتوای اجتماعی آثارش نمی‌شد بلکه با موضوع های انقلابی آثارش به صورت دید شخصیِ او از جهان درهم می آمیخت.

«داوژنکو» می‌گفت: «عظمت رویدادها مرا واداشته است تا مصالح و مواد اولیه را زیر فشار فضاهای بسیار، درهم بیامیزم. این کار را فقط هنگامی می‌توانی انجام دهی که زبانی شاعرانه برگزینی و این همان چیزی است که ظاهراً شاخص کارهای هنری من است».

علاوه بر این «داوژنکو» برای نخستین بار عناصر محلی را در سینمای هنری شوروی به کار بست. فیلم های او به استثنای چند تصویر همگی در اوکراین، زادگاه «داوژنکو» ساخته شده اند. این آثار منعکس کنندهٔ منظره های خاص این محیط و خصوصیات ساکنان آن است.

«آلکساندر پتروویچ داوژنکو»، ۱۸۹٤ – ۱۹۵٦، دهقان زاده ای فقیر، مسیر کارهای متنوعی را به عنوان کمیسار امور تربیتی، کارمند کنسولگری، نقاش و کاریکاتوریست طی کرد تا این که در سال ۱۹۲٦ با تصمیمی ناگهانی به سینما روآورد. ابتدا برای مؤسسهٔ سینمایی «وُف کو»[90] در استودیوهای شهر اودسا در اوکراین سناریو می‌نوشت. نخستین کار سینمایی او یک کمدی **اسلپ ستیک** بود؛ پس از آن به ساختن یک درام گانگستری درخور توجه با زمینهٔ «دیپلماتیک» پرداخت. نخستین اثر درخور توجه او زونی گورا[91] – ۱۹۲۸ – بود؛ «داوژنکو» بعدها پذیرفت که این فیلم، اثری است با سبکی ناموزون و محتوایی آشفته. افسانهٔ یورش های «وایکینگ ها» و گنج های مخفی شدهٔ آنان با یک درام خرابکاری ضدانقلابی درهم می‌آمیزد و سرانجام همه چیز به ستایش بی حد و حصر صنعت سوسیالیستی ختم می‌شود.

86: Alexander Sanis.
87: Protasanow.
88: Fedja Protassow.
89: Alexander Dowshenko.
90: Wufku.
91: Swenigora.

این فیلم با طرح های سرشارش، قرینهٔ فیلم «اعتصاب» «آیزنشتاین» است. این گونه عناصر داستانی حتی در فیلم **زرادخانه**— ۱۹۲۹— هم دیده می‌شود؛ البته در گسترهٔ رئالیستی و تاحدی طنزآمیز انقلاب اوکراین.

«داوژنکو» در این فیلم از شیوهٔ کار «آیزنشتاین» بهره گرفت: او از رهبری دایمی جریان داستان چشم‌پوشی کرد و به کمک مونتاژ تصاویر مستند متضاد به‌نمایش رویدادهای تاریخی پرداخت. درهمان صحنه های نخستین فیلم که مربوط است به‌دوران قبل از انقلاب، تصاویری ازفقر و نکبت درروستاها با تصاویری از تزار که درنامه‌ای خبرمی‌دهد کلاغی را شکار کرده است، برابرهم گذاشته می‌شود.

دهقانی اسب لاغرش را ازشدت نومیدی کتک می‌زند؛ درتصویری دیگر، مادری فرزندش را که ازشدت گرسنگی گریه می‌کند، کتک می‌زند. اما ناگهان (دریک عنوان میان‌پرده‌ای) اسب کتک خورده با دهقان شروع به صحبت می‌کند: «ایوان، تونمی بایستی مرا می‌زدی».

صحنه های نبرد در جبهه های جنگ جهانی اول نیز ازقدرت نفوذ بسیاری برخوردار است: مثلاً فیلم نشان می‌دهد که چگونه یک سرباز آلمانی به‌شکلی دلخراش از گاز خنده‌آور خفه می‌شود. البته همهٔ این صحنه ها مربوط است به‌مقدمهٔ فیلم؛ قسمت اصلی فیلم به‌شکلی طنزآمیز، تأسیس جمهوری مستقل اوکراین را توصیف می‌کند.

منفردان در مجلس شورا به‌ایراد خطابه های پرشوری می پردازند؛ ناسیونالیسم بر همه‌چیز حکم‌فرماست؛ دسته های مذهبی در خیابان ها به‌راه می افتند. اما «شووچنکو»[92] شاعر ملی اوکراین — که تصویر او برخوردار ازعزت و احترام شمایل یک قدیس است— با این کیش روی موافقت ندارد: چشم هایش ناگهان در تصویر به‌جنبش درمی‌آیند و خودش از چارچوب قاب خم می‌شود و با فوت کردن، چراغ‌نفتی را خاموش می‌کند. اما تصویرهایی رئالیستی بلافاصله جایگزین این گونه صحنه های نمادین می‌شوند. یکی ازویژگی های اصلی سبک فیلم های «داوژنکو» درتصاویرمتضاد ایستا وپویایی است که به‌دنبال هم می‌آیند: مثلاً تغییر تصویر ازعبوردادن سریع یک توپ که به‌وسیلهٔ شش اسب کشیده می‌شود و زنی تنها که در کنار گوری تازه ایستاده است؛ یا مثلاً تضاد میان کشت‌زارهای بی انتهای غلات و قطاری که با سرعت عرض تصویری را طی می‌کند. این گونه تضادها نه‌تنها ریتمی صوری ایجاد می‌کنند، بلکه برانگیزندهٔ هیجان نیزمی‌شوند.

اما پایان «زرادخانه» ویژگی دیگری از کار «داوژنکو» را می‌نمایاند که با گذشت زمان بیشتر بروز خواهد کرد: احساس ترحم و تأثر را. پایان فیلم توصیف شکست خونین قیام کنندگان در یک کارخانهٔ اسلحه سازی —یعنی دریک زرادخانه— است توسط ناسیونالیست های اوکرائینی.

«داوژنکو» می‌خواست اسلحه خانهٔ «کیف» را تقریباً معادل اسلحه خانهٔ انقلاب جهانی بداند. اتفاقاً همین بخش ازفیلم دارای تصاویر و مونتاژی خیره کننده است. یک افسر ناسیونالیست

92: Schowtschenko.

مانند یک آدم آهنی مصنوعی، کارگران دستگیر شده را تیرباران می‌کند؛ اما گلوله هایی که یک جوخهٔ اعدام با وجود آن که از فاصلهٔ نزدیکی به یک کمونیست جوان به نام «تیموش» — که نقش رهبری را در قیام زرادخانه دارد و در عین حال درمرکزثقل فیلم قرار گرفته است — شلیک می‌کند، به خطا می‌رود. به او می‌گویند: «بمیر... ولی مثل این که زره پوشیده ای؟»

در این هنگام «تیموش» با حرکتی قهرمانانه پیراهن از تن می‌درد و سینهٔ برهنه اش را نشان می‌دهد: «حالا می توانید زره مرا ببینید.». سربازان، آشفته حال تفنگ هایشان را پایین می‌آورند.

شیفتگی «داوژنکو» مانع از آن بود که جراحت ناپذیری یک قهرمان افسانه‌ای انقلاب را به صورت یک واقعیت نشان دهد و این برایش مسأله ای نباشد؛ البته در چارچوب این فیلم که اغلب سیری در ورای واقعیت دارد، چنین مسأله ای را می‌توان پذیرفت؛ از سوی دیگر در این فیلم نشانه هایی از زیبایی شناسی کلیشه ای «قهرمان‌مثبت» بروز می‌کند. «داوژنکو» تمثیل «زرادخانه» را در فیلم **زمین** — ۱۹۳۰ — به کناری می‌گذارد. این فیلم به ویژه به سبب یکپارچگی دراماتورژی رویداد آن و بافت به هم پیچیدهٔ شاعرانهٔ آن به صورت شاهکار «داوژنکو» درآمد.

«زمین» را اگر از نظر مضمون آن بررسی کنیم، تقریباً می توان آن را فیلمی دارای ایدئولوژی **ورسالت دانست: دریک** روستای اوکرائینی، شرکت تعاونی توانسته است تراکتوری تهیه کند. «واسیلی»، رانندهٔ جوان تراکتور به هنگام شخم زمین، از مرز مزرعهٔ یک قزاق عبور می‌کند؛ شب آن روز با گلوله های قزاق به‌قتل می‌رسد. اهالی دهکده مراسم تدفین مجللی برایش برگزار می‌کنند و در این حال قاتل او نومیدوار خود را به خاک می‌ساید.

اما این داستان با چنان احساس و شور حیرت انگیزی نسبت به طبیعت و محیط شکل می‌گیرد که برخوردار از حقیقت و نیروی قانع کننده ای می شود.

شاه مایهٔ* فیلم را مناظر اوکراین تشکیل می‌دهد. «داوژنکو» این مناظر را در تصاویر موزون و خشن و در عین حال ظریف مزارع غلات زیر گسترهٔ وسیع آسمان، گل های موّاج آفتاب گردان و گاوهای نشخوار کننده ارائه می‌دهد. به کمک ساده‌ترین عواملِ صحنه‌ای — دو تیر تلگراف با بلندی های مختلف — احساس مسافت را القا می‌کنند.

درفیلم «زمین» روند تناوب زندگی و مرگ در طبیعت مطرح می‌شود. فیلم با مرگ پدربزرگ که مرگی غیر دراماتیک و عادی دارد، آغاز می‌شود. دوربین با نگاهی جدی و شکوهمند، تصویر پیرمرد مرده را درمیان تلی از سیب های برّاق ثبت می‌کند. بعدها نوهٔ این پیرمرد، رانندهٔ تراکتوری است که غله را درو می‌کند: در این جا جنبش و تلاش، هیجان و شعف، و همبستگی حکم فرماست. فیلم فقط در یک سکانس مونتاژ شده همهٔ مراحل درو را از گردآوری محصول تا آماده سازی خمیر نشان می‌دهد. سپس دوباره مسیر آن تغییر می‌کند. شب هنگام وقتی که عشاق در تاریک و روشن غروب در سکوت نشسته اند، «واسیلی» با خوشحالی و رقص کنان در جاده‌ای پیش می‌آید. اما ناگهان صدای

*: Leitmotiv.

تیری بلند می‌شود، اسبی سر برمی‌دارد؛ واسیلی به‌ضرب گلوله برزمین درغلتیده است.

فیلم در صحنهٔ مراسم تدفین به‌اوج خود می‌رسد: «واسیلی» بر تابوتی روباز قرار دارد و به‌وسیلهٔ ساکنان دهکده از میان شاخه‌های درختان به‌سوی گورستان حمل می‌شود؛ — پدر «واسیلی» حضور کلیسا را درمراسم تدفین نپذیرفته است — به‌ویژه درنماهایی چشمگیر از سیب‌ها و شکوفه‌ها در زیر ریزش باران. این تصاویر تأثیر کاملاً شاعرانه‌ای دارند و در عین حال از نیروی انفجارآمیزی برخوردارند که حکایت ازپیروزی زندگی برمرگ می‌کنند. این پیروزی درعین حال پیروزی انسان بر سرنوشت خویش و برقدرت حاکم بر شرایط است و فیلم این مطلب را به کمال نشان می‌دهد. نزد «داوژنکو» ستایش مرگ و فراموش کردن آن به‌کمک طبیعت به‌رفتار اجتماعیِ پرتحرکش بستگی دارد.

کارخانهٔ هنرپیشگان غیرعادی

«گریگوری کوزینتسف»[۹۳] و «لئونید تراوبرگ»[۹۴] که برای نخستین بار درسال ۱۹۲۴ درفیلم‌ها ظاهر شدند نیز جزءِ پیشروان سینمای صامت شوروی به‌شماراند. آن‌ها هم مانند «آیزنشتاین» ازطریق تآتر به سینما روی آوردند. نظریه‌های آنان وسبک «بازیگری غیرعادی» آن‌ها نیز ازتآترمایه می‌گرفت.

شماری ازفیلم‌های آن‌ها که با اکسپرسیونیسم آلمان خویشاوندی داشتندودرکارگاه‌ها ساخته شده بودند، ازنظرشیوهٔ کار دارای خصوصیات ویژه‌ای بودند و منتقدان شوروی به‌ناحق آن‌ها را به‌عنوان فیلم‌های «فرمالیستی» محکوم می‌کردند.

«گریگوری کوزینتسف»، زادهٔ ۱۹۰۵، و «لئونید تراوبرگ»، زادهٔ ۱۹۰۲، برای نخستین بار به‌سال ۱۹۲۱ با انتشار «بیانیهٔ هنرپیشگان غیرعادی» برای ساکنین پتروگراد نام خویش را بر سر زبان‌ها انداختند. آن‌ها ادعا کردند که راه انقلابی کردن تآترسوسیالیستی را با روش‌های سیرک و کاباره کشف کرده‌اند. «کوزینتسف» و «تراوبرگ» که در آن زمان تازه شانزده و نوزده ساله بودند دقیقاً درهمان راهی پیش می‌رفتند که «تآتر کارگری» و «تآترمایرهولد» و دیگرمکتب‌های پیشرو در روسیهٔ انقلابی.

شدت هیجان و دلبستگی به‌شکل نوین زندگی که هنرمندان جوان از آن سرمست شده بودند، باعث آن شده بود که هرگونه سنتی را به کناری بگذارند و «آیین تلاش» (مایاکوفسکی) را جایگزین آن کنند.

جنبهٔ دیگر این جنبش، ستایش از امریکا بود، به‌عنوان نمونهٔ مجسم پیشرفت‌های صنعتی و فنی. همهٔ این مضامین دربیانیهٔ این جنبش طنین افکن شده است. در این بیانیه چنین آمده است:

«کلید رویدادها:

93: Gerigori Kosintzew. 94: Leonid Trauberg.

۱: دیروز: یک اتاق کار راحت. پیشانی صاف؛ آن‌ها می اندیشیدند، تصمیماتی می‌گرفتند، به‌فکر فرومی‌رفتند. امروز: آژیر! آژیر ماشین‌ها، تسمهٔ ماشین‌ها، زنجیرها، چرخ‌ها، دست‌ها، پاها، نیروی برق. ریتم تولید. دیروز: موزه‌ها، معابد، کتابخانه‌ها. امروز: کارخانه‌ها، سازمان‌ها، مراکز ساختمانی.

۲: دیروز: فرهنگِ اروپا. امروز: تکنیک امریکا، صنعتی شدن، تولید زیر پرچم ایالات متحدهٔ امریکا. اوه، امریکایی شدن، اوه، سازمانِ دفن مردگان.

۳: دیروز: تالارها، تعظیم‌ها، اشراف. امروز: فریاد روزنامه‌فروش‌ها، جنجال‌ها، باتون پلیس‌ها، همهمه، فریاد، تعجیل، ریتم روز.»

در سال ۱۹۲۲ «کوزینتسف» و «تراو برگ» یک استودیوی هنر پیشگی پدید آوردند که آن‌را به‌صورت مخفف F.E.K.S. ، یعنی «کارخانهٔ هنر پیشگان غیرعادی» نام نهادند. غیر از بنیادگذاران آن، «سرگی یوتکویچ»[95] و «سرگی گراسیموف»[96] نیز به این گروه پیوستند که بعدها خود به‌عنوان کارگردان به‌شهرت رسیدند؛ «آیزنشتاین» با این هنر پیشگان «غیرعادی» روابطی داشت و در نخستین نمایش گروهشان با آن‌ها همکاری کرد.

یکی از نخستین نمایشنامه‌هایی که بر صحنه آوردند، **تجارت خارجی برفراز برج ایفل** — ۱۹۲۳ — نام داشت. این نمایشنامه سبب شد تا سازمان «سوساپ کینو» به «کوزینتسف» و «تراوبرگ» پیشنهاد تهیهٔ یک فیلم کمدی و تخیلی به‌شیوهٔ قطعهٔ تآتریشان بدهد. نتیجهٔ این قرارداد فیلمی بود به‌نام **ماجرای کودکی که در اکتبر زاده شد** — ۱۹۲۴.

این فیلم کمدی با ترفندهای سینمایی فراوان و صحنه‌های غیرعادی ـــ به شکلی نمادین ـــ داستان سرقت «کورزون»، «پونیکاره» و «کولیج» را از بانک دولتی شوروی و شکست آن را از سوی یکی از جوانان پیشرو شرح می‌دهد.

اعضای F.E.K.S. با شگفتی فراوان متوجه امکانات زبان سینما شدند؛ یکی از چیزهای «غیرعادی» این فیلم مثلاً مسابقهٔ دوچرخه سواری بر بام خانه‌ها بود. حتی فیلم **چرخ شیطان** — ۱۹۲۶ — نیز از عناصر درام‌های گانگستری بهره گرفت و کوشید تا واقعیت راهم تفسیر کند.

اما این گروه فقط زمانی توانست در یک فیلم به کمال برسد که مضمون آن فیلم با خواسته‌ها و نیّات افراد آن مطابقت خاصی داشت: **شنل — ۱۹۲۶ — اثر «گوگول»**.

این فیلم که به‌شیوهٔ اکسپرسیونیست‌ها ساخته شده بود، با دادن اسلوبی خاص به‌شخصیت‌های «گوگول»، از آن‌ها افرادی غیرعادی پدید آورده بود: «آکاکی آکاکیه‌ویچ باشماچکین»، آن کارمند خجول که شنلش را به‌سرقت می‌برند؛ مانند آن شخصیتی جلوه می‌کند که در فیلم «کالیگاری» در خواب راه می‌رود. فیلم‌بردار توانسته بود همهٔ رویدادها را به‌شکلی وحشت‌انگیز، بی‌انتها یا هولناک جلوه گر سازد.

95: Sergej Jutkewitsch. 96: Sergej Grassimov.

این گونه فیلم برداری همراه با دکور، فضایی رؤیایی، تاریک و تهدیدآمیز آفریده بود. تنها یک بار قدم زدن «آکاکی» از کنار دیواری عظیم در خیابانی پوشیده از برف، همهٔ تنهایی و حقارت آن کارمند کوچک را در تصویر ظاهر می‌کرد: چنین می‌نمود که برفراز سر قهرمان داستان، شبی وحشت‌زا و پایان‌ناپذیر سایه انداخته است. فیلم «شنل» نشان داد که «کوزینتسف» و «تراوبرگ» علاوه بر رهبری هنر پیشگان به‌عناصر شاعرانه نیز توجهی عمیق دارند. آن دو درفیلم های دیگر خود به بازآفرینی جنبش های انقلابی و تاریخی قرن نوزدهم پرداختند: قیام «دکابریست ها» در سال ۱۸۲۵ در پترزبورگ، و طغیان «کمون پاریس» در سال ۱۸۷۱.

حتی این دو فیلم یعنی S.W.D. **باشگاه عمل بزرگ** — ۱۹۲۷— و **بابل جدید — ۱۹۲۹** — نیز علاوه بر مضمون انقلابی خود، نمایشگر تلاش آن ها برای ترکیب تصاویر شاعرانه و ساختن دکورهای مُد روز بود. «کوزینتسف» و «تراوبرگ» در آن زمان نمایندهٔ ناب‌ترین گرایش های «شاعرانه» در سینمای اتحاد شوروی بودند. این دو، اصول داستان‌سرایی را در فیلم بی اهمیت می‌شمردند و به‌جای آن بر موقعیت ها و احساس ها در شکلی موجز صحه می‌گذاشتند. ترکیب های تصویری و رنگ‌آمیزی سیاه و سفید فیلم هایشان، به‌مضمون و نوعی احساس بارز در آن، شکل می‌بخشیدند. چنین است که در فیلم «بابل جدید»، هربار این موضوع اصلی دوباره پدیدار می‌شود: موضوع به سردی گراییدهٔ شور و اشتیاق.

شخصیت اصلی فیلم سربازی است که در گذشته دهقان بوده است. او به صف «ورسایی ها» درمی‌آید و پیوندش با جنبش کمون که معشوق وی — فروشندهٔ فروشگاه «بابل جدید» — در آن جاست، می‌گسلد.

در سراسر فیلم چشم های درشت و افسردهٔ سرباز — که متوجه تماشاگران است — آشفتگی و نومیدی را در بیننده القا می‌کنند. حتی در هنگامهٔ نبرد و کشتاری که سربازان فرانسوی با هواداران کمون دارند، سرباز دوباره ظاهر می‌شود. با یک برش سریع و قاطع؛ بورژواهای جشن ها و مجالس که به شدت با دست زدن شادمانی می‌کنند، در تصویر نمایان می‌گردند: به کمک این مونتاژ، این احساس برانگیخته می‌شود که مردم برای سربازی که در برابر انقلاب می ایستد، به شادمانی برمی‌خیزند.

سنت‌گرایان و ناتورالیست‌ها

در نخستین دههٔ سینمای شوروی، در کنار فیلم های نوگرایان بزرگ، شمار بسیاری فیلم های سنتی نیز ساخته شد که از توجهی سخت (ژرف و گسترده) برخوردار گشت.

میان طرفداران شیوهٔ فیلم سازی «تجربی» و «سنتی»، بحث و جدل های بسیار شدیدی در مطبوعات دههٔ دوم درگرفت. «سنت گرایان» بخش بزرگ آگاهی خودرا در زمینهٔ سینما، در سازمان های سینمایی عصرتزار کسب کرده بودند. از این رو سنت سینمای پیش از انقلاب روسیه تا دوران اتحاد شوروی ادامه یافت. یکی از نخستین فیلم هایی که پس از انقلاب در شوروی پدید آمد،

«پولی کوشکا» — ۱۹۱۹ — ساختهٔ «آلکساندر سانیس» بود که از نظر شکل ظاهری هنوز خصوصیات عصر تزاری را در خود داشت؛ فیلم بر مبنای بازیِ درخشان «ایوان موسکوین»[۹۷] طراحی شده بود. فضای بیمارگونهٔ فیلم های «ماژوخین» در فیلم **عروسی خرس** اثر «کنستانتین اگرت»[۹۸] رستاخیزی تازه یافت؛ این فیلم که از روی یکی از آثار «لوناچارسکی» ساخته شده بود، براساس قطعهٔ **لوکیز**[۹۹] اثر «مریمه»[۱۰۰] پدید آمده بود. فیلم به توصیف یک خانوادهٔ اشرافی رو به زوال، می‌پردازد: کنت «شمتِ» مجنون در شب ازدواج با «یولکا»یِ زیبا، گلویش را می‌برد و عروس را به قتل می‌رساند؛ در نتیجه روستاییان خشمگین به قصر او هجوم می‌برند. «عروسی خرس» جزءِ آن دسته از فیلم های دورهٔ NEP به شمار می‌رود که از نظر تجاری یکی از موفقیت آمیزترین آن ها بوده است، اما از نظر منتقدان به عنوان اثری «ارتجاعی و مبتذل» محکوم گردیده است. دیگر فیلم های «اگرت» نیز سرنوشتی نظیر همین فیلم داشتند تا این که خود او در دههٔ ۱۹۳۰ قربانی موج پاکسازی های استالینی گردید. گروه دوم را کارگردان هایی تشکیل می‌دادند که پیش از ۱۹۱۷ بنیاد گرفته بودند. اینان خود را به سرعت با شرایط نوین سازگار کرده، برروی موضوع انقلابی این دوره کار می‌کردند و فیلم های «تبلیغی» می‌ساختند؛ و البته همهٔ این ها را به شیوه‌ای دقیقاً متأثر از خصوصیات «دوران تزاری» پدید می‌آوردند. کسانی چون «راسومنی»[۱۰۱]، «گاردین»[۱۰۲] یا «چاردینین»[۱۰۳] جزءِ این گروه بودند.

«آلکساندر راسومنی» در سال ۱۹۲۳ به شیوه‌ای بسیار کلیشه‌ای یک فیلم تبلیغاتی و ضدمذهبی به نام **ایوانف، فرماندهٔ هنگ** ساخت که در خارج از اتحاد شوروی تحت عنوان **زیبارو و بولشویک** شهرت یافت.

«ولادیمیر گاردین» در سال ۱۹۱۹ تولید نخستین فیلم «تبلیغاتی» را آغاز کرد و در مدرسهٔ عالی سینمایی مسکو به تدریس پرداخت. مستعدترین کارگردان دوران سینمای پیش از انقلاب روسیه، «یاکوف پروتازانوف»[۱۰۴]، ۱۸۸۱ — ۱۹۴۵، بود. او پس از سال ها مهاجرت در فرانسه و آلمان بار دیگر به اتحاد شوروی بازگشت و از سال ۱۹۲۴ به بعد به ساختن یک گروه فیلم های کمدی و درام های متعارف دست زد که با دیگر ساخته های سینمای شوروی از نظر زیر و بم های روانی و علاقه‌مندی به توصیف طنزآمیز محیط تفاوت داشت؛ بدیهی است که این فیلم ها از نظر دراماتورژی، فیلم برداری و فنون سینمایی متأثر از سینمای گذشته بود.

شهرت «پروتازانوف» بیش از همه مرهون ساختن فیلم تخیلی **ایلیتا**[۱۰۵] — ۱۹۲۴ — است که آن را براساس رمان «آلکسی تولستوی» پدید آورده است: سه نفر روسی به کرهٔ مریخ پرواز می‌کنند و در آن جا انقلابی به راه می اندازند؛ یکی از آن ها عاشق «ایلیتا»، ملکهٔ مریخ می‌شود، اما در پایان همگی درمی‌یابند که همهٔ این وقایع، رؤیایی بیش نبوده است.

97: Iwan Moskwin. 98: Konstantin Eggert.
99: Lokis. 100: Mérimée. 101: Rasumni.
102: Gardin. 103: Tschardinin.
104: Jakow Protasanow. 105: Aelita.

«پروتازانوف» برای صحنه های مریخ از دکورهایی به شیوهٔ اکسپرسیونیستی بهره گرفت که در یک توقف کوتاه در پاریس و برلین اورا تحت تأثیر قرار داده بود؛ افزون بر این فیلم او برخوردار از عناصر کمیک نیز بود. تیپ ها و موقعیت های خنده آور در فیلم های طنزآمیز **خیاط اهل تورشکا** — ۱۹۲۵ — و **محاکمهٔ سه میلیون** — ۱۹۲۶ — اثر «پروتازانوف» به چشم می‌خورد.

«پروتازانوف» همچنین براساس داستان **چهل و یکمین** — ۱۹۲۷ — اثر «لاورنف»[۱۰۶] فیلمی به همین نام پدید آورد که در سال ۱۹۵۶ توسط «چوخرای»[۱۰۷] دیگر بار به فیلم برگردانده شد.

«پروتازانوف» در فیلم ضدمسیحی خود به نام **روز تعطیل یورگن مقدس** — ۱۹۳۰ — روش کار دو تن دزد را در پیوندی بسیار گویا با نحوهٔ کارهای اقتصادی و سیاسی کشیشان برگزید؛ اما گویا او فیلم را بیشتر به قصد لذت جویی و کم تر به منظور آموزش تماشاگر ساخته بود. «پروتازانوف» در چند فیلمی هم که در دههٔ ۱۹۳۰ پدید آورد، استعداد خود را نمایان ساخت.

در برابر کارگردان هایی که گرایش های سنتی داشتند، گروه دیگری از سینماگران دوران سینمای صامت اتحاد شوروی را می توان «ناتورالیست» (طبیعت گرا) نامید؛ زیرا آن ها در فیلم هایشان قادر بودند بدون به کارگرفتن فراوان مونتاژ یا دیگر عوامل هنری، جنبه های عمومی زندگی روزمرهٔ اتحاد شوروی را ترسیم کنند و در عین حال بینشی خاص برای جزئیات زنده از خود نشان دهند. از این گروه کارگردانان می‌توان از «اولگا پره اوبراشنسکایا»[۱۰۸]، «یوری شلیابوشکی»[۱۰۹] و «آبرام روم»[۱۱۰] نام برد.

«اولگا پره اوبراشنسکایا»، یکی از بازیگران دوران پیش از انقلاب (نزد «پروتازانوف»)، با فیلم **زنان ریازان** — ۱۹۲۷ — به موفقیتی عظیم دست یافت؛ داستان روستاییان نواحی ریازان که بخش هایی از زندگی روستایی آن ها در فیلمی مستند و بلند به نمایش درمی آمد. «شلیابوشکی» که از مکتب «آگیتکی» — ۱۹۱۹ — برخاسته بود، در فیلم **دختر سیگارفروش موسل پروم** — ۱۹۲۴ — در یک فروشگاه بزرگ موسل پروم به توصیف زندگی مردم مسکو در دوران NEP می‌پردازد و «دشمنان طبقاتی» را در معرض سخرهٔ تماشاگران قرار می‌دهد؛ در فیلم **پستچی** — ۱۹۲۵ —، «ایوان موسکوین»، هنرپیشهٔ برجسته ای چون «استانیسلاوسکی» را به کار گرفت؛ این هنرپیشه، شخصیت «پوشکین» را با بازی ناتورالیستی — روانی خود، بُعد و عمق بیشتری بخشید. «شلیا بوشکی» در فیلم **ورود به شهر ممنوع** — ۱۹۲۸ — موضوع جالبی را عنوان می‌کند: مرکز ثقل فیلم را یکی از اعضای «گارد سفید» تشکیل می‌دهد که سرخورده و مکدّر از «گاردهای سفید» رویگردان می‌شود و در نبردی بی امید و تنها، کماکان به مبارزهٔ خود علیه انقلاب ادامه می‌دهد.

«با استعدادترین این «ناتورالیست ها» کسی است که هنوز هم فیلم هایش شاداب تر از آثار دیگران به نظر می آید» (آبرام روم، زادهٔ ۱۸۹٤).

106: Lawrenow. 107: G.Tschuchrai.
108: Olga Preobraschenskaja. 109: Juri Sheljabuschki.
110: Abram Room.

«روم» ابتدا در تآترهای غیرحرفه‌ای به کار پرداخت و سپس همکاری «مایرهولد» را پذیرفت. نخستین فیلم دیدنی او **خلیج مرگ** —۱۹۲٦— نام داشت که داستان ماجراجویی‌های کودکان را در زمینه‌ای از جنگ داخلی توصیف می‌کرد؛ این داستان با ترسیم دقیق و روانشناسانهٔ همهٔ شخصیت‌های شرکت کننده در آن، به صورتی نمایان و پرتکاپو مجسم گردید.

اما بیش از همه فیلم **سومین خیابان مشچانکایا** —۱۹۲۷— (در آلمان مشهور به **تختخواب و نیمکت**)، نمایانگر استعداد «روم» در شکل بخشیدن به خصلت‌ها و دید عمیق و برندهٔ اجتماعی او بود.

موضوع فیلم بسیار لطیف بود: رابطه‌ای مثلث میان یک کارگر ساختمانی، همسرش و دوستش که حروفچین است. این شخص در مسکو جای اقامتی پیدا نمی‌کند، ناچار اجازه می‌یابد که شبی را روی یک نیمکت نزد این زوج به صبح برساند. زن در قالب دوست شوهرش، یک شریک زندگی می‌یابد که با او تفاهمی بیشتر از شوهر خود دارد؛ شوهر پس از مدتی بی‌خبری به خود می‌آید ولی ناگزیر است که برای خوابیدن به همان نیمکت بسنده کند، لیکن زن سرانجام هر دو مرد را ترک می‌گوید. «روم» در این درام مجلسی —که به نظر می‌رسد مُلهم از نظریه‌های «کولونتای» دربارهٔ «عشق آزاد» باشد— با وجود آن که به روشنی به شخصیت‌هایش طعم شکست را می‌چشاند، کشمکش‌های روزانه و کوچک زندگی را با احساسی گویا و لحنی نیمه جدی و نیمه طنزآلود ترسیم می‌کند.

طنز او علیه کاهلی و ظلم و ستم مردان در زندگی خانوادگی و به طور کلی علیه سلطه‌طلبی است. فیلم با آن که به طور کلی فاقد ظرایف سینمایی بود، اما احساس زندگی در مسکو دهٔ بیست را به گونه‌ای بی ادعا تصویر می‌کرد و در عین حال مشکلات آن زمان از جمله کمبود مسکن را — که در این جا نبض داستان را تشکیل می‌دهد— کتمان نمی‌کند.

از ارزش‌های فیلم می‌توان علاوه‌بر کارِ کارگردانی «روم» از فیلم‌نامهٔ «ویکتور شکلوفسکی»[۱۱۱] و دکور «سرگی یوتکویچ» نام برد. «روم» در آخرین فیلم صامت خود یعنی **شبحی که بازنمی‌گردد** —۱۹۳۰— که بعدها صداگذاری شد، شدیداً در پی اصالت فرم بود. فیلم بر پایهٔ داستانی از «هنری باربوس»[۱۱۲] ساخته شد.

در یک کشور خیالیِ امریکای لاتین، به یک زندانی سیاسی یک روز مرخصی می‌دهند و او موفق می‌شود از چنگ جاسوسان بگریزد و رهبری به پاخاستگان را برعهده بگیرد. «روم» این فیلم را تقریباً به شیوهٔ اکسپرسیونیست‌ها فیلم‌برداری کرد و از مونتاژ نیز بهره گرفت؛ مؤثرترین شخصیت‌های فیلم، آدم‌هایی هستند که خُلق و خوی آن‌ها به گونهٔ طنزآمیزی ترسیم شده است؛ مثلاً مأمور گردن کلفتی (ماکسیم اشتراوخ)[۱۱۳] که بیشتر دوست دارد گل بچیند و صحنهٔ طولانی رؤیایی که در

111: Viktor Schklowski.
112: Henri Barbusse.
113: Maxim Strauch.

آن، زندانی با دوستان و همسرش برخورد می‌کند.

«روم» در آثار دیگرش نتوانست به‌اوجی که در «تختخواب و نیمکت» و «شبحی که بازنمی گردد» رسیده بود، دست یازد.

در پایان باید از «ایلیا تراوبرگ»[۱۱۴]، برادر کوچک «لئونید تراوبرگ»، پایه گذار F.E.K.S. ، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین استعدادها نام برد که کشفیات نوآوران را پذیرا می‌شد. «ایلیا تراوبرگ» پس از گذراندن دوران دستیاری نزد «آیزنشتاین» (در فیلم «اکتبر»)، در سال ۱۹۲۹ فیلم **قطار سریع‌السیر آبی رنگ** را ساخت. در یک قطار سریع السیر که از چین به‌سوی شوروی در حرکت است، درامی طبقاتی رخ می دهد: در واگن فقرا، زندانیان علیه نگهبانان خود شورش می‌کنند و به‌واگن مجللی که یک «رئیس جمهور» افسانه‌ای در آن است هجوم می‌برند. او با استفاده از تعارض میان فقیر و ثروتمند، از چند مونتاژ استادانهٔ تداعی کننده به‌شیوهٔ «آیزنشتاین» بهره می گیرد؛ در پایان، قطار سریع السیر که دیگر لوکوموتیورانی ندارد، با شتاب از مرز اتحاد شوروی می‌گذرد؛ تنها برای یک لحظه می‌توان عبور قطار را به‌طور عمودی و مستقیم به‌سوی خورشید مشاهده کرد.

در فیلم های کمدی موزیکالی که «ایلیا تراوبرگ» بعدها در خلال جنگ پدید آورد، دیگر به‌هیچ وجه بیان شدید عاطفی این فیلم مشاهده نشد.

114: Ilja Trauberg.

۵: هولیوود دهۀ ۱۹۲۰

دهۀ بیستم برای اقتصاد سینمای امریکا عصر گسترش بیش از اندازۀ امکانات داخلی و خارجی بود. در نتیجۀ جنگ، ورود فیلم های اروپایی — به ویژه فیلم های فرانسوی و ایتالیایی — به امریکا متوقف گردید و در این حال فیلم های امریکایی توانستند به بازارهای اروپایی راه یابند. شرکت های بزرگ امریکایی نیز تا پایان این دهه موفق شدند برتری خود را در اروپا — به استثنای اتحاد جماهیر شوروی — قطعی سازند.

کشمکش ها و رقابت های درونی سازمان های متعدد تولیدی و پخش کننده، مایۀ هم بستگی های گوناگون و گسترده ای در همۀ عرصه ها گردیده بود. در پایان دوران سینمای صامت، هفت شرکت بزرگ بر بازار امریکا تسلط داشتند: «فاکس»، «برادران وارنر»، «پارامونت»، «یونیورسال»، «یونایتد آرتیستز»، «فرست نشنال» و «متروگلدوین مایر».

بیشتر این شرکت های بزرگ از آن شرکت های تولیدی منشاء می‌گرفتند که برای اطمینان از فروش محصولات خود، به عضویت سازمان های پخش و گروه های سینمایی درآمده بودند.

میان سال های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۸، هزینۀ تولید یک فیلم که از چهل تا هشتاد هزار دلار درنمی‌گذشت به دویست هزار دلار افزایش یافت. شرکت های بزرگ برای آن که بتوانند سینماهای زنجیره ای خود را رقابت پذیر نمایند، ناچار به سرمایه گذاری بیشتری شدند.

رشد هزینه ها و افزایش سرمایه گذاری به مراتب بیشتر از سودی بود که از این راه به دست می‌آمد. بانک های بزرگ نیویورک بی اعتنایی پیش از جنگ خود نسبت به سینما را کنار گذاشته و تا سال ۱۹۲۵، اکثریت سهام سازمان های بزرگ تولیدی را تصاحب کرده بودند. اینان با سرمایه گذاری های خود، بر رونق صنعت سینما می افزودند.

بدین سان مؤسسۀ Famous- Players- Lasky (دیرتر با نام «پارامونت») دربست به مؤسسۀ بانکی Kuhn, Loeband Co. وابستگی پیدا کرد؛ سرمایۀ مؤسسۀ «گلدوین» توسط Duponts and Chase Nationl Bank و سرمایۀ «ویلیام فاکس» از سوی بانک Halsey و Stuart and Co. تأمین گردید.

پیرامون سال ۱۹۲۸، قدرت در اقتصاد سینمایی تقریباً به طور کامل از دست «زوکور»، «گلدوین»، «مایر» و «لسکی» که جزو پیشروان محسوب می‌شدند خارج شده بود و «فاکس» و

«لیمل» فقط توانستند تا اوایل سال های سی تا اندازه ای استقلال خود را حفظ کنند. بانک ها با شرکت خود در این سازمان ها تا اندازهٔ زیادی در تعیین خط مشی تولید مداخله می‌کردند. آن ها با برگماردن «تهیه کننده — سر پرست تولید»[1]، بر استاندارد کردن فرایند تولید نظارت می‌نمودند. فیلم ها به تدریج هویت خود را از دست می‌دادند و بدین سان ساختن فیلم های کلیشه ای رونق گرفت.

پیداست که خط مشی موفقیت آمیزی که مدیران به طور اصولی به کار می‌بستند، نخست (در آغاز دههٔ ۲۰) از سوی تهیه کنندگان و کارگردانان هولیوودی ابداع شده بود؛ آنچه درگذشتهٔ دور به شکلی ناشیانه به حساب خواسته ها و نیازهای عمومی گذاشته می‌شد، اینک برای تودهٔ مردم به صورتی پذیرفتنی درمی‌آمد و در اختیارشان قرار می‌گرفت. از این زمان به بعد تلاطم های شدید خارجی نظیر بحران اقتصادی و جنگ، برای افراد بصیر و آگاه این امکان را فراهم آورد تا کلیشه هایی را که در آن گرفتار آمده بودند، نابود کنند.

شکوفایی اقتصادی اوایل دههٔ بیست با موج پرقدرتی از تردید و دو دلیِ همگانی روبه‌رو گردید و این خود ناشی از جنگ بود. این دو نیرو باعث ایجاد چنان شور و حالی شدند که فضای «غرّندهٔ قرن بیستم» را مشخص می‌کرد.

اکنون جامعهٔ امریکا از سینما انتظار داشت که دریافت هایش را از پدیده ها تأیید کند. به منظور چنین تأییدی نه تنها سینما با همهٔ زیبارویان (در لباس های شنا) و شاهزادگان بزرگ روسی و ماجراهای دلیرانه شان به کار افتاده بود، بلکه توصیف رسمی زندگی در شهر سینمایی و سرانجام خودِ زندگی نیز که بر حسب نیازهای تبلیغاتی شکل می‌گرفت، به خدمت چنین تأییدی درآمد.

درهم شکستن مفاهیم ارزش های ویکتوریایی، خود به خود نیروهای مخالف پرتوانی را پدید آورده بود. استفاده از ممنوعیت ها یکی از نتایج آشکار آن بود. از این رو اعتراض گروه های مذهبی، سازمان های عمومی، کلوب های زنان و اتحادیه های مخالفان سینما فشرده تر گردید.

پیرامون سال ۱۹۲۰ مجلس نمایندگان پیشنهادهای فراوانی دریافت کرد که طی آن ها خواسته شده بود نمایش فیلم زیر بازرسی دولت گذاشته شود. صنعت سینما از همان آغاز پیدایش می‌کوشید به کمک مقررات ویژه ای، خود را از بند خطرهای یک سانسور دولتی برهاند.

بدین سان در سال ۱۹۲۲ مؤسسهٔ M.P.P.D.A.[2] تأسیس شد و از سال ۱۹۴۵ M.P.A. پایه گذاری گردید، و «ویل. هـ. هیز»[3] وزیر وقتِ «پُست» به ریاست آن برگزیده شد.

مؤسسهٔ «هیز» پدید آمدن خود را مدیون حملات «اصلاح طلبان» و شور و کوشش این صنعت برای رویارویی با سانسور دولتی، می دانست. بدین سان از یک افزار پاسداری از آزادی بیان و افکار، به تدریج یک سازمان کنترل کننده پدید آمد. این سازمان تأثیر کامل خود را در دههٔ بیست — و هنگامی که «هیز» هنوز گاه گاه زبان به راهنمایی می‌گشود و پند و اندرز می‌داد — آشکار نکرد، بلکه

1: Producer-Supervisors.
2: Motion Picture Producers and Distribiutors of America.   3: Will. H. Hays.

تأثیر آن پس از فرموله شدن «رمز تولید» در سال ۱۹۳۲ نمودار گردید.

طغیانگران و فرصت‌طلبان

در قانونی که با رهنمود بانک های بزرگ در سال ۱۹۴۵ به‌عنوان «تهیه کننده— سر پرست تولید» به‌مرحلهٔ اجرا گذاشته شد، کارگردانان مستقل فقط به‌صورت مجری درآمدند. «بدین ترتیب در سال ۱۹۲۶، تسلط کارگردانان به‌پایان رسید» (ل. جی کابز).

کارگردانان از این پس مانند هنر پیشگان معروف و داستان ها براساس «نوع» Genre شان به کار گرفته می‌شدند. اگر کسی یک بار در زمینهٔ خاصی موفقیت کسب می‌کرد، دیگر سازمان های سینمایی نیزساختن فیلم های دیگری را درهمان زمینه بدومی‌سپردند.

برجسته‌ترین فیلم های امریکایی نیز تا دههٔ پنجاه نه‌برحسب سبک کار کارگردان، بلکه براساس نوع فیلم تقسیم‌بندی می شد. یک نوع خاص از فیلم سازی نظیر وسترن و موزیکال، وقتی کمال خودرا در سینمای رسمی امریکا به‌دست می‌آورد که استعداد ویژهٔ یک کارگردان با امکانات آن نوع خاص ازفیلم سازی متجانس می‌بود.

این مسأله در مورد «ارنست لوبیچ»[4] و کمدی‌های گمراه کننده؛ «مروین لروی»[5] و فیلم های گانگستری؛ «جان فورد»[6] و وسترن؛ «ویلیام وایلر» وفیلم های روانی؛ «آلفرد هیچکاک» و آثار جنایی؛ «وینسنت‌می نلی»[7] وفیلم های موزیکال؛ مصداق دارد.

بهترین فیلم های امریکایی دههٔ بیست به‌سبب شکاف هایی که همواره در نظام موجود به‌چشم می‌خورد، پدید آمدند. کمدین های بزرگ به‌عنوان بازیگر — و نه به‌عنوان کارگردان— شغلی برای خود دست وپا کرده بودند که استقلال آن ها را تضمین کند.

«چاپلین»، «کیتن»[8]، «لوید»[9] و «لنگدن»[10]، بی نیاز از گردن نهادن به درخواست های تهیه کنندگان بودند. «رابرت. جی. فلاهرتی»[11] و «یوزف فن اشترنبرگ»[12] نخستین فیلم های خودرا مستقل از صنایع پدید آوردند. «اشتروهایم» نیز ناگزیر بود بهترین آثار خودرا با زیرکی ازچشم صنایع دور نگه دارد؛ اما آن ها سرانجام انتقامشان را از او گرفتند، یعنی اندکی پس از آن فیلم هایش را به دم قیچی سپردند. «ویدور» وقتی توانست اثر اصلی اش را بسازد که با یک فیلم تجاری به‌موفقیت دست یافته بود؛ او بعدها ناچار شد سال های متمادی به کارهای اجباری در استودیوها بپردازد. حتی آن گروه از کارگردانان اروپایی که از سوی هولیوود خریداری شده بودند برای آن که بتوان از درخشش نام آن ها بهره برداری کرد، هربار درساختن یک فیلم ازآزادی فراوان برخوردار شدند؛ بدین سان **طلوع**

4: Ernst Lubitsch.
5: Mervyn Le Roy.
6: John Ford.
7: Vincent Minelli.
8: Keaton.
9: Lloyd.
10: Langdon.
11: Robert Flaherty.
12: Joseph von Sternberg.

«مورناو» و **باد** «شوستروم» پدید آمدند.

پیش از آن که فعالیت های هنری نیز توسط صنایع بر اساس تقسیم کار شکل بگیرد، تنی چند از کارگردانان دوراندیش با پیش بینی به موقع بر آن گردن نهادند.

آن ها پیش از آن که تهیه کنندگان به این فکر بیفتند، بر آن شدند که فیلم های خود را، سراسر بر پایهٔ نیاز بازار تهیه کنند.

«سیسیل. ب. دمیل» [۱۳] بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی اول، هنگامی که بی اعتمادی بر گرایش های مردم حکمفرما شده بود، دست به نوعی بازارسنجی زد. او همزمان، سرگرم ساختن یک درام شاعرانه، یک اثر پر زرق و برق و شگفتی آور و یک فیلم اجتماعی گردید.

کامیابی آخرین فیلم، تعیین کنندهٔ راه آیندهٔ کارگردان شد. «دمیل» به وزنه ای در ارائهٔ نیشخندهای زهرآلودِ باشکوه بدل گردید که از ویژگی های بارز جوانان «عصر جاز» بود.

مفهوم کارگردانی برای او عبارت بود از هنر تلفیق نمودهای تزیینی.

«ارنست لوبیچ» تنها کارگردان اروپایی بود که توانست با موفقیت در هولیوود بدرخشد. از سوی دیگر او در میان نسل دههٔ بیست تنها کارگردانی به شمار می‌رفت که شوری هنری در خویشتن داشت و به نیازهای بازار پاسخ می گفت، بی آن که ناگزیر باشد خود را بر آن منطبق سازد.

در دورانی که امریکا می‌کوشید بر بدنامی مردم آن سوی جنگل ها خط بطلان بکشد، او دست به تبلیغ این فلسفه زد که اصل خوبی در خوشی و لذت نهفته است.

این کارگر سابق با فیلم های خود دقیقاً ایدئولوژی ملتی را نشانه گرفت که در حال صعود بود. او افسارگسیختگی های ناپختهٔ «دمیل» نوجوان را با فیلم های **دایرهٔ زندگی زناشویی**— ۱۹۲۴—؛ **بهشت ممنوع**— ۱۹۲۷—؛ **بادبزن خانم ویندرمیر**— ۱۹۲۵— و **شاهزادهٔ دانشجو**— ۱۹۲۷— با سهل انگاری ریشخندآمیزی ادامه داد.

او در فیلم هایی دربارهٔ تاریخ آلمان — مربوط به سال های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱ — تاریخ جهان را از دیدگاه یک مستخدم به نمایش می گذارد؛ و در فیلم هایی دربارهٔ امریکا، هر چیز انسانی را تا حد «بیش از اندازه انسانی» خلاصه می‌کند. (لطف تآتر «کمدی گمراه کننده» ی «لوبیچ» — یکی از ساخته های او— در این است که آشتی ناپذیری تأثرانگیزی را به رضایتی شادمانه بدل می‌کند، یا به منزلهٔ چنین چیزی بر ما عیان می‌سازد).

این بدیهه سازی را که اغلب از فیلم «بهشت ممنوع» او نقل می‌کنند در گرایش او به شوخ طبعی همان قدر مصداق دارد که در تکنیک کارش: هنگامی که انقلابیون ملکه را تهدید می‌کنند، صدراعظم در جیب های خود چیزی را جست و جو می‌کند، و البته آن طور که انتظار می‌رود این چیز تپانچه نیست که بیرون می‌آورد، بلکه دسته چکی است که به کمک آن انقلابیون را رام می‌سازد.

عکس چنین بدیهه سازی را ما چهارده سال بعد در فیلم «نینوچکا» ی او می بینیم: خانم

13: Cecil.B.De Mille.

کلانتر به‌مستخدم پیر کنت وعده می‌دهد که او در آینده مرد آزادی خواهد شد و مستخدم به‌شدت عصبانی می‌شود و اورا از خود می‌راند. رهایی اجتماعی و تلاش برای رسیدن به آن، به‌صورت نقابی جلوه می‌کند؛ «لوبیچ» این نقاب را از چهرهٔ قهرمانان خود می‌درد و در پس آن موجودی را نشان می‌دهد که تنها در این فکر است که از شرایط حاکم، بهترین را برای خود برگزیند.

«لوبیچ» در فیلم های بعدی خود، صوت را نیز به خدمت تکنیک پرده دری های خود می‌گیرد. **رژهٔ عشق**– ۱۹۲۹ –؛ **مونت کارلو**– ۱۹۳۰ –؛ **ستوان خندان**– ۱۹۳۱ –؛ **گرفتاری در بهشت**– ۱۹۳۲ –؛ **هشتمین همسر ریش آبی**– ۱۹۳۸ –؛ **نینوچکا**– ۱۹۳۹ –؛ **بودن یا نبودن**– ۱۹۴۲ – و **خدا صبر دارد** – ۱۹۴۳ – نمایشگر بهترین نمونه های به کار گرفتنِ غیر متعارف صوت، در سینماست.

همان گونه که «لوبیچ» به‌خوبی می توانست به کمک یک نما، نمای قبلی را به‌عنوان تخیلی صادقانه به‌ما نشان دهد، همان گونه قادر بود با محتوای تصویر نیز به کمک صداها و همهمه ها چنین عملی را انجام دهد، یا برعکس؛ مثلاً وقتی که معلوم می‌شد نوای دل انگیز O,Sole mio، آوازی است که قایقرانی سرداده است («گرفتاری در بهشت»). هولیوود بر آن بود که گرایش‌ها و قابلیت های «فلاهرتی» را نیز می‌تواند با عنوانی درخورد توجه بازار به‌معرض فروش بگذارد، اما در این صورت گردانندگان استودیوهای فیلم‌برداری خودرا ناچار می‌دیدند که در فیلم های او حک و اصلاح هایی را رواکنند، در غیر این صورت «فلاهرتی» به‌ناچار می‌بایست پیش از به‌پایان رساندن فیلمش دست از کار بکشد.

«رابرت. جی. فلاهرتی»، ۱۸۸۴ – ۱۹۵۱، طی سه دهه تنها پنج فیلم بلند را به‌پایان برد: **نَنوک شمال**– ۱۹۲۲ –، **موانا**– ۱۹۲۴ –، **مردی از آران**– ۱۹۳۴ –، **سرزمین**– ۱۹۴۲ – و **داستان لوییزیانا**– ۱۹۴۸.

از این پنج فیلم فقط فیلم های «موانا» و «مردی از آران» به‌سفارش شرکت های فیلم‌سازی ساخته شدند؛ «موانا» توسط یک شرکت امریکایی – که بعداً با اضافه کردن یک مقدمه و موسیقی سبک فیلم را مخدوش کرد– ساخته شد.

فیلم های «ننوک شمال» و «داستان لوییزیانا» توسط شرکت های فروش پوست و تولید نفت سرمایه گذاری شدند؛ «سرزمین» توسط یک سازمان دولتی تهیه گردید که بعداً آن را به نمایش عمومی نگذاشت.

سه فیلم تجاری – که او در ساختن آن ها به‌عنوان کارگردان با کارگردانان دیگری همکاری داشت– بدون دخالت مستقیم او به‌پایان برده شدند: «و. اس. وان دایک»[۱۴] یک فیلم، و «مورناو»[۱۵] دو فیلم (**سایه‌های سفید دریای جنوب**– ۱۹۲۸ – و «تابو» **حرمت**– ۱۹۳۱ –)، و «زولتان کُردا»[۱۶] فیلم **بچه‌فیل**– ۱۹۳۷ – را، برپایهٔ داستانی از «کیپلینگ»[۱۷].

14: W.S.van Dyke.
15: Murnau.
16: Zoltan Korda.
17: Kipling.

«فلاهرتی» از جملهٔ معدود کارگردانانی بود که به‌موضوع نخستین فیلمش وفادار ماند: مبارزهٔ آدمی با طبیعت. او در فیلم «ننوک شمال» به‌توصیف سرگذشت یک اسکیمو می‌پردازد. «ننوک» به‌مبارزه‌ای قهرمانانه علیه سرما، باد، دشت‌های وسیع و یخ‌های سخت دست می‌زند.

«موانا» سرگذشت جوانی از جزیره‌نشینان دریای جنوب است که باید آیین خالکوبی را انجام دهد تا بتواند برای زندگی دریانوردی برگزیده شود.

ساکنان یکی از جزایر ایرلند در آتلانتیک در فیلم «مردی از آران»، غذای خود را از دریا و از صخره‌های سخت به‌دست می‌آورند.

در فیلم «داستان لوییزیانا» موضوع در قالبی مضاعف پدیدار می‌شود: کارکنان فنی یک شرکتِ نفتی در بیابان‌های دلتای رودخانهٔ می سی سی پی، به‌نصب یک دستگاه حفاری می‌پردازند. آن‌ها در این حال با جوانی روبه‌رو می‌شوند که با ابزاری ابتدایی ــ همانند «ننوک» در شکار سگ آبی ــ سوسمار صید می‌کند.

«فلاهرتی» تنها در فیلم «سرزمین» است که خود را با زندگی متمدن سرگرم می‌کند. توصیف او از شرایط زندگی در سازمان‌های بزرگ کشاورزی امریکا، تصویر بدبینانه‌ای از فساد و تباهی به‌دست می‌دهد.

«فلاهرتی» در فیلم «ننوک شمال»، سبک و شیوهٔ خاصی آفرید که تنها استاد آن خودش بود. او زندگی اسکیموهای کانادایی را نه به‌شکلی کلی و عمومی، یا به‌شیوهٔ فیلم‌های عادی مستند، بلکه آن‌ها را در وجود فردی مشخص توصیف کرد. او نه داستانی از پیش نوشته شده را با خود به‌محیط برد و نه فقط به‌تشریح و نمایش آنچه بود پرداخت؛ او از درون محیط داستانی فردی را گسترش داد که قهرمانش، همان گونه که «زاواتینی» انتظار دارد، دارای «نام و نام خانوادگی» بود. بدیهی است که این روش فقط در آن‌جا که فرد به‌طور کامل تحت تأثیر شرایط محیط زیست است و هستی اش در یک مبارزهٔ مخاطره‌آمیز رو به‌زوال می‌گذارد، می‌تواند موفقیت‌آمیز باشد. سبک کارهای «فلاهرتی» نیز بازتابی از مضمون آثار اوست.

در «ننوک شمال» توجه را به این مسأله جلب می کند که: «نیزهٔ ننوک» از زاویه‌ای شیب‌دار، پرهیبت جلوه کند و سرانجام در حالت عمودی و استوارش دلیرانه باشد» (جان گریرسون).

تصویر و برش در همهٔ فیلم‌های «فلاهرتی» یکسره وقف توصیف زندگی قهرمانان در حال مبارزه می‌شود. او در نمایش خط‌های پرشیب سطوح تیره‌رنگ تأکید بسیار می‌ورزد؛ مثلاً بر صخرهٔ آران که قایق ماهی گیری را تهدید به‌خورد شدن می‌کند، یا این که در چند نمای پیاپی نشان می‌دهد که چگونه آدمی بر طبیعت چیره می‌شود. مضمون نیزهٔ ننوک در فیلم‌های او به‌اشکال گوناگونی پدیدار می‌شود، مثلاً در نوک متهٔ دستگاه حفاری در فیلم «داستان لوییزیانا» که کارگران فنی در زمین فرومی‌کنند.

زندگی و فیلم‌های «فلاهرتی» نمایشگر دنیایی دیوانه و آشفتگی خاصی است که در آن، همیشه فرد در وابستگی‌های پیچیده‌تری درگیر می‌شود و تصویری از «مبارزه‌ای شرافتمندانه» به‌دست

می‌دهد.

دنیای پیش از بورژوازی و پیش از صنعتی شدن اسکیموها، جزیره نشینان دریای جنوب و آتلانتیک و ساکنان نواحی شهرهای کوچک لو ییزیانا، درنگاه «فلاهرتی» دنیای سالم وپاکی است، دربرابر دنیای صنعتی.

او به تدریج درفیلم هایش بدین نتیجه رسید که ازعواملی که احساس پاکی و سلامت هستی طبیعی را خدشه دار می‌سازد، پرهیز کند. درفیلم های او از استثمار شکارچیان سگ های آبی توسط تجار پوست و یا استثمار ماهیگیران توسط تجار ماهی چیزی نمی‌بینیم و کارگران فنی «استانداردا ویل» به صورت پیشقراولان آزاد غرب وحشی جلوه می‌کنند. از این رو «فلاهرتی» که نوع زیبایی شناسی اش مایهٔ کنار گذاشتن او از سوی صاحبان صنایع فیلم سازی شد، درنظر کسانی که به او سفارش فیلم سازی داده بودند — تجار نفت و پوست — به صورت فردی در حد یک مأمور تبلیغاتی درآمد. «گریرسون» که با او فیلم کوتاه **بریتانیای صنعتی** را ساخته است (و دوگونگی ظاهر آن منعکس کنندهٔ موقعیت متناقض آن است)، هنگامی که از وی انتقاد می‌کرد، خود را طرفدار مکتب انگلیسی فیلم های مستند می‌دانست: «وقتی «فلاهرتی» می‌گوید بسیار مشکل است که آدم دریک محیط وحشی درپی نان روزانه اش باشد، آن وقت می‌توان با اطمینان بر او خرده گرفت که این مسأله برای ما به‌نسبت مردمی که درتنعم بیش از حد به سر می‌برند و بازهم برای نان روزانهٔ خود مبارزه می‌کنند، اهمیت بیشتری دارد». تنها یک فیلم امریکایی در دههٔ بیست این مأموریت را برعهده گرفت که تصویری انتقادی از واقعیت معاصر را ترسیم کند: این فیلم ساختهٔ «ویدور» بود و **جمعیت**— ۱۹۲۸ — نام داشت.

«کینگ ویدور»[18]، زادهٔ ۱۸۹٤، جزو آن گروه از کارگردانان هولیوود به شمار می‌آمد که ده ها فیلم عادی و معمولی می‌ساختند تا یک بار امکان ساختن فیلمی را براساس ذوق و سلیقهٔ شخصی خود به دست آورند و تازه آن وقت نیز مشخصات ظاهری فیلم های معمولی را دراثر خود حفظ می‌کردند.

«ویدور» به‌عنوان متخصّص درام های قشرهای میانی جامعه با بودجه ای بسیار اندک و برای اهالی شهرهای کوچک، از طرف شرکت «مترو گلدوین مایر» مأموریت یافت تا فیلمی از سرگذشت امریکائیان ساده دل درنخستین جنگ جهانی تهیه کند.

نخستین قسمت این فیلم سبب شد که «ایروینگ تالبرگ»[19] رئیس شرکت، آن را تاحد «یک فیلم بزرگ» گسترش دهد. «ویدور» این مسؤولیت را پذیرفت و بدین سان **رژهٔ بزرگ**— ۱۹۲۵ — به صورت ثمربخش ترین فیلم هولیوود در دههٔ بیست درآمد. صحنه های ناتورالیستی — نظیر بروز ناگهانی توفان — سبب می‌شد که فیلم به صورتی پذیرفتنی درآید و از طرف دیگر خطوط احساسی و سطحی داستان را بپوشاند. این موفقیت باعث گردید «ویدور» بتواند فیلم «جمعیت» را بسازد که حتی شکست مالی آن نیز به نوبهٔ خود ثمربخش افتاد.

18: King Vidor. 19: Irving Thalberg.

«ویدور» در اوج تعالی و پیشرفت تصمیم گرفت سرگذشت «شکست خورده» ای را توصیف کند که قادر نیست در راه تنازع بقا مبارزه کند و به شدت شکست می‌خورد: این در واقع نوعی انکار تلخ رفاه خوشبینانهٔ عصر «کولیج» بود.

«ویدور» که متأثر از پیشگامان آلمانی بود، در کارش از تحرک فوق العادهٔ دوربین و دکورهای فراوان بهره می برد. بدین‌سان نخستین سکانس موضوع اصلی — در یک مقدمه، امیدواری‌های خوشبینانه ای را که از تولد و جوانی قهرمان داستان انتظار می‌رود خلاصه می‌کند — با یک حرکت طولانی در امتداد یک آسمان خراش به بالا و به سوی یک پنجره آغاز می‌شود؛ این حرکت از درون یک تالار با تعداد بی شماری میزهای تحریر که در پشت آن‌ها کارمندان گمنام و فعالی سرگرم کارند ادامه می‌یابد و سرانجام در کنار میز قهرمان پایان می‌پذیرد. زن، نمایشگر ویرانی محیط آن زندگی است که بر حفظ «استانداردهای» ما نظارت می‌کند؛ کاریکاتورهای خشن مردم حریص، خاطرهٔ فیلم **حرص** اثر «اشتروهایم» را به‌یاد می‌آورد. صحنه‌های انتقادی فیلم، نیروی پرتوان خود را مدیون بازتاب آن صحنه‌های بسیار خصوصی است که «ویدور» در آن‌ها رؤیاهای افراد عادی جامعه را از خوشبختی مستقل متجلی می‌سازد؛ بدیهی است که این خوشبختی از همان آغاز برای کسی که قادر به‌تحمل محکومیت نباشد محکوم به شکست است؛ و برای آن فرد موفقی که آسایش و بهبود زندگی خود را مدیون تلاش خویش است نیز به جز این نیست.

طبیعی است که گه گاه این غلیان امید، در احساساتی شدن تغییر شکل می‌دهد و این شکوه و شکایت، شکلی رقت انگیز به خود می‌گیرد: مثلاً هنگامی که قهرمان داستان، چون همسر بیمارش قادر به تحمل قیل و قال خیابان نیست، خود را در برابر سیل اتومبیل ها و عابرین قرار می‌دهد.

هاله‌لویا — ۱۹۲۹ — نخستین فیلم تجاری ناطق و موفق «ویدور» است که با قطعهٔ پیروزمند تآتری **پورگی** اثر «دوبوس هیوارد»[20] قرابت دارد. در این فیلم سیاه پوستان ایالات جنوبی در موقعیت‌های «سنخی» خود به نمایش گذاشته می‌شوند: ازدواج، مراسم مذهبی، غسل تعمید و کار در مزارع پنبه، همگی امکان شناخت وسیع مایه‌های آیینی و آوازهای بومی را به دست می‌دهد.

با آن که فیلم در محیطی حقیقی جریان دارد، اما فقط می‌تواند تصویری آشنا از زندگی هم آهنگ سیاه پوستان را در «اعماق جنوب» به نمایش بگذارد.

«ویدور» بعدها فقط دو بار توانست از چنگ فیلم‌های سرگرم کنندهٔ تجاری رهایی یابد تا بتواند فیلم‌هایی با محتوای انتقادی - اجتماعی بسازد.

در فیلم **نان روزانهٔ ما** — ۱۹۳۴ — که خودش آن را سرمایه گذاری کرده بود تا دستش در کار آزاد باشد، با نگاهی انتقادی به مسألهٔ حاد بیکاری عمومی می‌پردازد و به‌عنوان راه‌حل، بازگشت به‌زمین کشاورزی را توصیه می‌کند. همین مطلب تأیید مطبوعات عصر ناسیونال سوسیالیسم را به دنبال خود می‌آورد. همان گونه که در فیلم «جمعیت» متأثر از پیشگامان آلمانی است، در این فیلم نیز تأثیر

20: Du Bose Heyward.

مکتب روسی را می‌توان بازشناخت. «ویدور» در آخرین فیلم بااهمیت خود **دژ**— ۱۹۳۸— که آن را در انگلستان ساخته است، نگاه عمیق و برنده‌تری دارد. او احتمالاً تحت تأثیر مکتب سینمای مستند انگلیس، در این جا تصویری از مناطق ذغال سنگ خیز نواحی ولز به دست می‌دهد که به واقعیت نزدیک‌تر است. توصیف جامعه شناسانه و داستان، همیشه در یکدیگر ادغام نمی‌شوند— تجربیات قهرمان داستان که پزشک تهی دستان است، اغلب به همان صورتِ تجربیات شخصی باقی می‌مانند— اما فیلم در نگرش به محیط و عوامل محیطی مؤثر در رفتار افراد، براساس گسترش رئالیسم اجتماعی سینمای پس از جنگ عمل می‌کند.

«ویدور» پس از شکست تجاری این هر دو فیلم کاملاً به کارِ ساختن فیلم‌های عادی پرداخت. درک وی در ساختن آثار پر سروصدا از خصوصیات استعداد اوِ بود: **جدال در آفتاب**— ۱۹٤۶—، **روبی جنتری**— ۱۹۵۲— و **جنگ وصلح**— ۱۹۵۶— از آن جمله اند.

«یوزف فن اشترنبرگ»[21]، ۱۸۹٤— ۱۹۶۹، متولد وین، که پس از جنگ جهانی اول به امریکا آمد، ابتدا به عنوان نویسنده، فیلم بردار و بُرش کار به کار پرداخت و سپس برآن شد که برای ساختن نخستین فیلم خود، در خارج از محیط تجاری سینما به دنبال تهیه کننده بگردد. او بدین سان برای خود استقلالی کسب کرد که بعدها نتوانست آن را حفظ کند.

شکارچیان خوشبختی— ۱۹۲۵— توصیف بدبینانه ای از لنگرگاه هاست؛ محیطی که بعدها در فیلم **باراندازنیویورک**— ۱۹۲۸— بدان بازگشت.

«اشترنبرگ» نیز در این جا در ترسیم خشونت بار جزئیات، تحت تأثیر فیلم «حرص» «اشتروهایم» است اما همهٔ این جزئیات در دیدگاه کاملاً شخصی او که نوعی بدبینی اثیری است، نهفته است و هرگونه بارقهٔ شاعرانهٔ فقر و نکبت را از آن می‌گیرد. علاوه بر این، فیلم برداری آرام و مایه های نمادین (سمبولیک) که هالهٔ تقدیر بر اندام ها می‌پوشاند و خود به صورت تجلی سرنوشت درمی‌آید نیز در این راه به کمکش می‌شتابند.

چنین به نظر می‌رسد که درفیلم های دیگر «اشترنبرگ» نیز، انگیزه ها، تحرک ها و قصه هایش تحت تأثیر حالات شاعرانه، بازی ها، مونتاژ، دکور، نور پردازی و فیلم برداری باشند. بهترین فیلمی که او ساخت **دنیای زیرزمینی**— ۱۹۲۷— نام داشت. این یک فیلم گانگستری بود که سناریوی آن را «بن هکت»[22] نوشته بود.

داستان ملودرام آن، دکورهای ناتورالیستی وفضای نمادین —تقدیری و تاریک آن، این فیلم را به صورت بند رابط فیلم های مجلسی — ناتورالیستی آلمانی و فیلم های مکتب امریکایی دههٔ سی با تمامی نواده هایش — که فیلم های «سیاه» دههٔ چهل باشد— درآورده است.

این را که «اشترنبرگ» تا چه اندازه با جنبش جبر و سرنوشت درفیلم های آلمانی دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی پیوند داشته است، نخستین فیلم ناطق او «فرشتهٔ آبی»— ۱۹۳۰— که آن را در آلمان

21: Joseph Von Sternberg. 22: Ben Hecht.

ساخته است نشان می‌دهد. او بی آن که اعتمادش را نسبت به خویش ازدست دهد، خود را با گرایش های زمان خویش در آلمان منطبق ساخت. «فرشتهٔ آبی» در قالب «لولا لولا»، یک رقاصهٔ سکسی که سرنوشت شومی را به همراه می‌آورد، نسبت به فیلم های بعدی «اشترنبرگ» اشاراتی در خود نهفته دارد.

«اشترنبرگ» در این فیلم ها و از آن میان **در مراکش**– ۱۹۳۲ –؛ **شانگهای اکسپرس**– ۱۹۳۲ –؛ **ملکهٔ سرخ**– ۱۹۳٤ – و **شیطان در زن**– ۱۹۳۵ – به صورت معلم تشریفات «مارلنه دیتریش»[23] که قبلاً اورا برای فیلم «فرشتهٔ آبی» خود «کشف» کرده بود، درآمد.

نکته هایی که دربارهٔ این فیلم ها بر او گرفتند فقط سبب شد که «ستاره» اش را هر روز بیش از پیش با تجمل و لباس های عجیب و غریب و نمادهای اروتیک بیاراید و اورا در فضایی نیمه تاریک و شهوانی قراردهد، به طوری که از او به عنوان محصول تجاری و «ساختهٔ دست اشترنبرگ» یاد شود.

درفیلم هایی از «اشترنبرگ» که این موجود تحسین شده شرکت نمی‌کرد، آشکارا دیده می‌شد که استعداد او رو به کاستی نهاده است.

در خلال سه دههٔ سی، چهل و پنجاه، به تدریج فیلم های «اشترنبرگ» انگشت شمارتر و بی اهمیت تر شدند.

اریش فن اشتروهایم

«اریش فن اشتروهایم»[24] (نام اصلیش: اریش اوسوالد اشتروهایم)، ۱۸۸۵ – ۱۹۵۷، فرزند یک کلاه دوز وینی، از خدمت ارتش فرار کرد و در سال ۱۹۰۶ به امریکا رفت (ادعای وی در مورد این که از طبقهٔ اشراف بوده، فرزند یک افسر و خود افسر بوده است، دروغی بیش نیست).

پس از کارهای مختلفی که انجام داد، در سال ۱۹۱٤ نخستین نقش سینمایی خود را در هالیوود ایفا کرد. «گریفیث» در سال ۱۹۱۵ بدو امکان داد تا در فیلم «تولد یک ملت» نقش چند سیاه پوست را بازی کند ودرفیلم های «تعصب» و «قلب دنیا» – ۱۹۱۸ – او را به عنوان دستیار خود برگزید. «اشتروهایم» در اثنای جنگ با بازی در نقش افسران خشن پروسی شهرت بسیار به دست آورد، به طوری که مؤسسهٔ «یونیورسال» در سال ۱۹۱۸ به وی امکان داد تا کارگردانی نخستین فیلم خود را انجام دهد. «اشتروهایم» تا سال ۱۹۳۳ ده فیلم ساخت (یکی از آن ها را در دو قسمت)؛ اما به جز یکی از این فیلم ها، بقیه بدان شکلی که او طراحی کرده بود به نمایش درنیامدند: دو فیلم او بسیار کوتاه شد، از دو فیلم دیگر نیز بیش از دو سوم آن ها را بریدند، یکی از فیلم هایش توسط کارگردان دیگری مونتاژ شد، یکی دیگر از آن ها هنگام فیلم برداری به کارگردان دیگری سپرده شد، یکی را به پایان نبرد و دیگری به نمایش درنیامد، سه فیلم نخستین «اشتروهایم» یعنی **شوهران کور**

23: Marlene Dietrich. 24: Erich Von Stroheim.

— ۱۹۱۸ — ،**جواز عبور شیطان**— ۱۹۲۰ — و **زنان ابله**— ۱۹۲۱ — تشکیل یک «سه گانه» (تریلوژی) را می‌دهند. هرسه درام خیانت های زناشویی است؛ هرسه داستان در اروپا اتفاق می افتد و در هرسه فیلم یک زن امریکایی است که توسط مردی عاشق پیشه با تیپ اروپایی، به شوهرش خیانت می‌کند و یا وادار به خیانت می‌شود.

در «شوهران کور» که به عنوان نخستین اثر، چندان هم برجسته نیست، یک افسر خوش مشرب اتریشی (که نقش آن را «اشتروهایم» به کمال ایفا کرد) به یک زن امریکایی که تعطیلاتش را در تیرول می‌گذراند، ابراز عشق می‌کند و این در حالی است که شوهر زن به علت علاقه به کوه‌نوردی به همسرش بی توجه است.

پایان ملودراماتیک و قابل سانسور آن —مرد عاشق پیشه از کوه سقوط می‌کند و شوهر متوجه خطای خویش می‌شود— ما را از این که زن در برخوردش با مرد اتریشی امکاناتی برای ارضای خود یافته است که نزد همسر سخت گیرش نمی‌توانسته بیابد، گمراه نمی‌کند.

داستان «جواز عبور شیطان» در پاریس و در نخستین سال های پس از جنگ جهانی اول می‌گذرد؛ همسر یک درام‌نویس ناموفق امریکایی معشوقهٔ افسری می‌شود که عضو یک هیأت اعزامی خارجی است، اما همین که خطر افشای این رابطه بیشتر می‌شود، افسر خودش را از ترس جنجال کنار می‌کشد.

شوهر از همه جا بی خبر، در حال نوشتن یک درام خیانت زناشویی است که به سبب مشابهت آن با موضوع رابطهٔ همسرش که در شهر برسر زبان ها است، به موفقیت دست می یابد.

با آن که در این جا مرد عاشق پیشه، امریکایی است، اما به سبب ماندگاری درازمدت در اروپا و رفتار و کردار بی بند و بارش، به تیپ دیگر مردان عاشق پیشهٔ «اشتروهایم» که همگی بدون استثنا اروپایی اند، شباهت بسیار دارد.

در «زنان ابله»، این «مرد دیگر» یک ماجَراجوی جهان‌وطن است با نامی از خانواده های اشراف روسی که همسر سفیر از همه جا بی خبرِ امریکا در موناکو را فریب می‌دهد. در این جا، برخورد سخت گیرانهٔ امریکایی با آزادی نوع اروپایِ میانه تا پایان خطرناکی کشانده می‌شود: «کنت ولادیسلاس سرگیوس کارامزین» به صورت مردی شهوت‌پرست و غیرعادی ظاهر می‌شود که سرانجام به دست پدر یک دختر —که «کارامزین» به او تجاوز کرده است— مضروب و به درون چاله‌ای افکنده می‌شود.

زنان امریکاییِ سه فیلم نخستین «اشتروهایم» به زنان آثار «گریفیث» شباهت دارند: آن ها «دختران خوب امریکاییِ»، قانع، بردبار و بی گناه اند. حتی از نظر ظاهری و رفتار نیز —با انگشت فرو برده در دهان کودکانه شان— شباهت به «لیلین گیش»[25] و «مری پیکفرد»[26] دارند.

این موجودِ زن که «گریفیث» آن را ساده‌دلانه به صورت زن ایده‌آل مجسم کرد، در آثار

25: Lillian Gish. 26: Mary Pickford.





کینگ ویدور
جمعیت
۱۹۲۸
















اریش فن اشتروهایم
حرص
۱۹۲۴









چارلز چاپلین
سیرک
۱۹۲۸







باستر کیتن
ژنرال
۱۹۲۶















«اشتروهایم» قربانی ترحم انگیز محدودیتی به شمار می رود که او جامعهٔ مردان را مسبب آن می داند. او تنها در بازوان «دون ژوان» بیگانه و بی وجدان است که به صورت یک زن تجلی می کند، اما مردی که نقطهٔ مقابل «دختر خوب امریکایی» است نمایشگر روحی فعال و پیشرو است و به روشنی مورد تمسخر قرار می گیرد. «اشتروهایم» در دومین مرحلهٔ کارهایش: **چرخ فلک**— ۱۹۲۳—؛ **بیوهٔ خندان**— ۱۹۲۵ —؛ **مارش عروسی**— ۱۹۲۸ —؛ **ماه عسل**— ۱۹۲۹— و **ملکه کلی**— ۱۹۲۸ —، به تحقیر مسائل شهوانی در خانواده های اشرافی پیش از جنگ اروپا می پردازد. داستان های «چرخ فلک»؛ «مارش عروسی» و «ماه عسل» آشکارا در دربار «هابزبورگ ها»[۲۷] اتفاق می افتد و داستان های «بیوهٔ خندان» و «ملکه کلی» در کشورهایی فرضی: «مونته بلانکو» و «کونیگزبرگ». در این کشورها نیز می توان به روشنی دربارهای اروپای مرکزی را بازشناخت. هر چهار فیلم، داستان های مشابهی هستند از مردهای اشرافی که دلبستهٔ دخترانی از «طبقات پایین» می شوند اما فشارهای اقتصادی و اجتماعی مانع از ازدواج آن هاست.

یک کنت به هنگام انجام مراسم نامزدی، عاشق دختر یک خیمه شب باز می شود؛ اعلیحضرت «فرانتس یوزف» شخصاً مانع این رابطه می شوند! («چرخ فلک»).

یک شاهزاده، عاشق یک رقاصهٔ امریکایی می شود، اما دربار مانع ازدواج آن ها می گردد؛ زن که به او اهانت شده است به وسیلهٔ ازدواج با ثروتمندترین مرد این کشور، انتقام می گیرد و پس از مرگ همسرش، کشور را از نظر اقتصادی دچار مشکلاتی می کند؛ اما شاهزاده و رقاصه پس از مرگ شاه و ولیعهد یکدیگر را باز می یابند («بیوهٔ خندان»).

یک ستوانِ افسر گارد — که از خانواده های اشرافیِ فقیر است— وادار می شود با دختر چلاق یک کارخانه دار ازدواج کند، در حالی که محبوب او که دختر یک ویلونیست است ناگزیر باید با یک جوان قصاب از در دوستی درآید («مارش عروسی»)؛ هنگامی که قصاب جوان به قصد انتقام می خواهد رقیب خود را از میان ببرد، تصادفاً همسر چلاقِ ستوان را می کشد («ماه عسل»).

یک شاهزاده — که نوهٔ محبوب یک ملکه است— عاشق دختر یتیمی می شود و او را نزد خود می برد؛ اما ملکه دختر را وادار به خودکشی می کند و شاهزاده را به بند می کشد («ملکه کِلی»)؛ براساس طرح نخستینِ سناریو نمی بایست دختر کشته می شد. او می بایست عشرتکده ای را در شرق افریقا به ارث می برد و پس از مرگ ملکه، مجدداً توسط شاهزاده (ولیعهد) فراخوانده می شد.

از ده فیلم «اشتروهایم» تنها داستان دو فیلم او در امریکا اتفاق می افتد: **حرص** — ۱۹۲٤— و **راهپیمایی دربرادوی**— ۱۹۳۳. از دومین فیلم «اشتروهایم» — که نخستین فیلم ناطق او نیز هست و با همین فیلم کار او نیز به عنوان کارگردان به پایان می رسد— فقط توصیفی به جا مانده است: یک درام با موضوع حسادت دربارهٔ زنی با بیماری روانی که «عاشق عشق است، درون گراست، با گرفتاری هایی دست به گریبان است و مرده پرستی است که بعدازظهر یکشنبه ها به

۲۷: خانوادهٔ سلطنتی اتریش- هنگری که سلطنت آن ها درسال ۱۹۲۱ منقرض شد و به جای آن رژیم جمهوری اعلام گردید.

غسال خانه می‌رود تا به هنگام اجرای آخرین مراسم تدفین، برای بیگانه ای از ته دل گریه کند».

قهرمان اصلی «حرص» نیز زنی است با بیماری روانی؛ مثل «راهپیمایی در برادوی»؛ در این جا هم نقش این زن توسط «زازوپیتس»[28] ایفا می‌شود. او در فیلم «مارش عروسی» نیز نقش میراث بر چلاق را بازی می‌کرد.

«حرص» اقتباس ظریفی است از رمان «مک تیگ»[29] اثر «فرانک نوریس»[30]، نویسندهٔ ناتورالیست امریکایی. این فیلم برجسته‌ترین اثر «اشتروهایم» به شمار می‌آید.

«ترینا» دختری است ظریف و باکره که پس از زفاف با «مک تیگ» دندانپزشک — که مردی خوش‌قلب اما خشن است— سردمزاج می‌شود و گرایشی غیرعادی نسبت به پول در وی پدید می‌آید و اوج می‌گیرد. او پولی را که در بخت آزمایی برنده می‌شود پس‌انداز می‌کند. در این میان «مک تیگ» کار خود را از دست می‌دهد و آن‌ها از نظر مالی دستخوش مشکلات بزرگی می‌شوند. «مک تیگ» سرانجام «ترینا» را به باد کتک می‌گیرد و با پول او به سوی درهٔ مرگ در کالیفرنیا می‌گریزد و همراه یکی از دوستان سابق «ترینا» که به تعقیب او پرداخته است از تشنگی هلاک می‌گردد.

«اشتروهایم» در همهٔ آثار خود از همین موضوع با تنوع بسیار استفاده کرد: یعنی به مخاطره افکندن زن و عشق. بی اعتنایی و ناتوانی مرد نسبت به زن می‌تواند اورا به شدت بیازارد و یا وی را به آغوش روابط بی بند و بار عاشقانه بکشاند — همان گونه که پیشتر در «سه گانه» های **خیانت‌های زناشویی** او دیده‌ایم — یا این که آماده بودنش برای پذیرش عشق، اورا به بیراهه سوق دهد؛ به ویژه در دو فیلم امریکایی او؛ یا این که قدرت‌های حاکم در جامعه علیه عشاق با یکدیگر تبانی می‌کنند و به کمک ترورووحشت مانع روابط آن‌ها می‌شوند، مانند «گروه فیلم‌های وینی».

ساختمان دراماتیک بیشتر فیلم‌های «اشتروهایم» به دور از کلیشه‌های مُلهم از ادبیات احساساتی قرن نوزدهم نیست. همهٔ آثار «اشتروهایم» — به جز «حرص» و «بیوهٔ خندان» که براساس متن ساخته شده‌اند — یا کلیشهٔ عشق‌های اروتیک سه جانبه هستند، ویا «رومئووژولیت»ی اند.

این موضوع‌ها با دعاوی سادهٔ مجادله‌آمیز فیلم‌های «اشتروهایم» مطابقت دارند. غنای ابتکارات او با استفاده از سکانس‌های متعددی که قبل و بعد از استخوانبندی دسیسه‌های معمولی می‌آورد، چهره می‌نمایاند. درواقع هر یک از قسمت‌های فیلم به دلخواه قابل تعویض‌اند؛ حتی در قسمت‌های مربوط به فیلم‌های «دورهٔ وینی». درحقیقت در بسیاری ازفیلم‌های او صحنه‌های مشابه بسیار است. از این رو فیلم‌های «اشتروهایم» با وجود آن که توسط سانسور و به علت برخی ملاحظات اقتصادی بسیار کوتاه شده‌اند، در مقایسه با فیلم‌های دیگری که به این درد مبتلا بوده‌اند، تغییرات چندانی در اصل آن‌ها صورت نگرفته است.

فیلم‌های «اشتروهایم» از مایه‌های بی شماری شکل گرفته‌اند، به طوری که هریک از این

28: Zazu Pitts. 29: Mcteague. 30: Frank Norris.

مایه ها می‌تواند نمایانگر همۀ موضوع فیلم باشد.

هریک از قهرمانان زن فیلم های او، نمادی از عشق تحقیر شده است: دخترک با کرۀ فیلم «زنان ابله» که قناری را آزاد می‌کند و خانۀ معشوق فریبکارش را به آتش می‌کشد تا خود در آن بسوزد؛ زن دیوانۀ همین فیلم که «سرگیوس کارامزین» به زور به او تجاوز می‌کند؛ شخصیت زن فیلم «حرص» که در نومیدی و ولع، طلاها را زیرورو می‌کند؛ عروس لنگِ فیلم «مارش عروسی» در سر راه خود به سوی نمازخانه ای که در آن مراسم عزاداری بر پاست؛ در همین فیلم، به رفیقه ای تنها مانده در یک قصابی میان شقه های آویزان گوشت تجاوز می‌شود؛ ملکه ای که در قصر خود تنها و سرگردان است در فیلم «ملکه کِلی»...

مژدۀ خوشبختی بر چهرۀ دوشیزگان جوان به هنگام برخورد با معشوق هایشان نقش می‌بندد؛ تصویرهای درشت «اشتروهایم» از دوشیزگان ویکتوریایی، از نظر جذابیت چیزی از تصاویر همانندی که «گریفیث» آفریده است کم ندارند. زنان فیلم های «اشتروهایم» در شدیدترین حالات هیجانی خود هرگز مورد تمسخر کارگردان قرار نمی‌گیرند اما بر چهرۀ مردان فیلم هایش همیشه چیزی تمسخرآمیز دیده می‌شود.

مردان، سلطه جو و مغرور از قدرت جنسی خود، در اونیفورم های متظاهرانۀ فیلم های «دورۀ وینی»، با کراوات مسخره در فیلم «حرص»، به صورت مترسک های مردانگی خود نمایان می‌شوند (برای تحقیقی روانشناسانه در فیلم های «اشتروهایم»، که لازم است صورت بگیرد، امکانات بی شماری موجود است).

«سارودیا»ی کفش پرستِ فیلم «بیوۀ خندان» از شدت خوشحالی، روی پاهای همسرش که با جواهرات زینت شده است دچار سکتۀ قلبی می‌شود؛ «شوایسر» کارخانه دار و شاهزاده «اوتوکار» در عین مستی و ناتوانی جنسی، فرزندانشان را در میکده ها دورهم جمع می‌کنند: صحنه هایی از این دست که در آن از پدرسالاری انتقام گرفته می‌شود، در تاریخ سینما فقط منحصر به «اشتروهایم» است.

فیلم های «اشتروهایم» از این نظر که کم تر به کمک دوربین شکل می‌گیرند تا درمقابل آن، به فیلم های «چاپلین» شبیه اند. آن ها نه تنها مونتاژ، تنوع و غنای چندانی ندارند، بلکه حتی انتخاب نماها نیز بستگی به شئ مورد فیلم برداری دارد.

«اشتروهایم» از نظر تنظیم صحنه ها نهایت واقع گرایی را از خود نشان می‌داد. در کارگاه (هتلی که برای فیلم «زنان ابله» ساخته بود) به دستور او زنگ اخباری تعبیه کرده بودند که البته هیچ گاه از آن استفاده نشد؛ فیلم «حرص» سراسر در خیابان های واقعی سانفرانسیسکو فیلم برداری شد و حتی صحنه های قتل نیز در همان محل واقعی قتل که «فرانک نوریس» در رمان خود نمونۀ آن را آورده بود، فیلم برداری شد.

«اشتروهایم» جزئیات را چنان کنار هم می‌گذاشت که می‌توانست تصور واقعیت را افزایش دهد؛ در «حرص»، تصوّر یک دکور صوتی فراگیر را به این وسیله القا می‌کرد که در هر صحنه، آدم های

آوازه‌خوان، دستگاه‌های تولیدکنندهٔ موسیقی و از این قبیل را در تصویر می‌گرفت و گفت و گوها را در عناوین میان‌پرده‌ها به صورت آهنگین عرضه می‌کرد.

«اشتروهایم» در مقاله‌ای به‌یاد «گریفیث» نوشت: «گریفیث» برای نخستین بار این وظیفهٔ مقدس را احساس کرد که هر چیزی را تا سرحد توانایی بشری، دقیق و ملموس بازآفرینی کند، خواه دکور، لباس، اونیفورم، و خواه رسوم، یا آیین‌ها و مناسک... حتی در فیلم‌های نخستین خود...؛ او خود را در عرضه کردن ناب همهٔ این‌ها مسئول می‌دانست. همچنین «گریفیث» برای نخستین بار ارزش تأثیر روانی و قابل لمس یک لباس را برتن هنر پیشه دریافت...

اما «اشتروهایم» به‌این وسیله درواقع بیشتر خصوصیات خویش را برشمرده بود تا معلمش را؛ معلمی که خدماتش را در تکامل و گسترش سینمای داستانی با هیچ کلامی بیان نکرد.

«حرص» تنها فیلم «اشتروهایم» است که وقایع و رویدادهای آن بر شالودهٔ فرمول‌های از پیش ساخته شده پدید نیامده است. در هیچ یک از داستان‌هایی که «اشتروهایم» تهیه کرده، رشد و نمو شخصیت‌ها در نظر گرفته نشده است، بلکه فقط تبدیل شخصیت تغییرناپذیر «دون‌ژوان» به «رومئو» و آن هم تحت تأثیر شهوت به‌نمایش درآمده است.

با آن که برخی از نویسندگان به‌بی‌توجهی «اشتروهایم» در برش فیلم‌هایش ایراد گرفته‌اند، بازهم در این مورد گفتنی‌ها آن‌طور که باید و شاید گفته نشده است؛ در پس سکانس‌ها و نماها که پشت سرهم ردیف شده‌اند، انکار و نفی هر تکامل و دیالکتیکی هویداست. «اشتروهایم» به‌عنوان یک ناتورالیست الزاماً به هر تمثیل و نمادی روی می آورد تا بر اهمیت قصه‌هایش که به‌تنهایی وجه تمایزی نداشتند، بیفزاید.

مثلاً در فیلم «حرص» دسیسه‌های رقیب، همراه با رویدادهایی موازی و نمادین نمایش داده می‌شوند: گربه‌ای مراقب قفس یک پرنده است و برروی آن جست می‌زند.

در «مارش عروسی» موجودی تمثیلی و غیرواقعی ظاهر می‌شود؛ «شوالیهٔ آهنینی» که عشق آن‌دو را تهدید می‌کند؛ همچنین عناوین میان پرده‌ایِ «به‌یک سان مهم» که گه‌گاه حتی کلمه به کلمه از یک فیلم به‌فیلم دیگر نقل می‌شوند، می‌بایست چیزی فراتر از رویدادها را القا کنند. همهٔ این‌ها نشانه‌هایی هستند از ناتوانی در شکل بخشیدن به‌رویدادهایی که به‌تنهایی دارای ارتباطی اجتماعی‌اند.

اجتماعی را که این فیلم‌ها ترسیم می‌کنند و در آن «ملّت» از طریق دختران سبکسر، خیمه شب‌بازان، قصابان و نوازندگان دوره گرد حضور خود را می‌نمایانند، ما را به‌یاد نوعی ادبیات کم ارزش قدیمی می اندازد. اما «اشتروهایم» با آن شور و هیجان «خودآزار— دیگر آزارش»[۳۱]، برای ضبط نقص‌های جامعه‌ای فاسد موفق به‌ترسیم نوعی روان‌تشریحیِ ازخود بیگانگیِ آدمی، گردید.

آثار هیچ کارگردان دیگری به اندازهٔ آثار «اشتروهایم» توسط نهادهای کنترل کنندهٔ اقتصادی

31: Sadomasochistisch.

و اجتماعی به این شدت مثله نشده است. آثار نخستین «اشتروهایم» را ناقدان «توهینی به هر امریکایی» تلقی می‌کردند. پس از فیلم «زنان ابله»، هیچ فیلم دیگری از او بدون برش های قاطع از سانسور استودیوها و «کنترل شخصی» عبور نکرد.

یک سوم از فیلم «زنان ابله» را بریدند. فیلم «چرخ فلک» را به دست کارگردان دست سومی به نام «رابرت جولیان» سپردند تا آن را به پایان برد؛ بیش از نیمی از فیلم «حرص» را به دم قیچی دادند؛ حتی از فیلم «بیوهٔ خندان» که نوعی کار اجباری بود، حدود یک ربع ساعت بریدند. از «مارش عروسی» یک ربع زدند و دنبالهٔ آن، یعنی فیلم «ماه عسل» را برای مونتاژ به دست «یوزف فن اشترنبرگ» جوان دادند؛ «ملکه کِلی» را هنگامی که هنوز یک سومش به پایان نرسیده بود از دست «اشتروهایم» گرفتند و فقط بخش هایی از آن در اروپا به نمایش درآمد؛ «راهپیمایی در برادوی» رهسپار آرشیو گردید و بعدها توسط کارگردان بی اهمیتی به نام «آلفرد ورکر» به طور کامل ساخته شد.
کمپانی یونیورسال پس از ساختن سه فیلم، «اشتروهایم» را «موجودی بی اعتبار» خواند؛ دو فیلم بعدی و هر فیلم دیگر او شماتت های دیگر کمپانی های بزرگ هولیوود یعنی «مترو گلدوین مایر»، «یونایتد آرتیستز» و «فاکس» را برانگیخت، به طوری که دیگر هیچ مؤسسه ای برایش باقی نماند.

«اشتروهایم» در آخرین دههٔ عمرش با چند طرح سرگرم بود، از آن جمله در ادامهٔ «فیلم های وینی»، فیلم **بانوی سفید**. از این پس به عنوان هنر پیشه وارد استودیوهای فیلم برداری شد: در **تخیل بزرگ** اثر «رنوار» و **پنج مقبره تا قاهره**، و **سانست بولوار** اثر «بیلی وایلدر».

چارلز چاپلین، آثار اصلی دوران صامت

درسال های بیست «چارلز چاپلین» از ساختن فیلم کوتاه روی برتافت ویکسره به فیلم طولانی روی آورد. بدین سان شیوهٔ «سِنِت»، کمدی بیهودگی و نوع فیلم های حادثه ای را پشت سر گذاشت.

«چارلی» خودخواه و عقب افتادهٔ فیلم های گذشته، تبدیل به شخصیت پیچیدهٔ پرتناقضی گردید. او اینک دیگر دشمن سرسخت و شکست ناپذیر محیط خصمانه نیست، بلکه خود حامل تناقضی غم انگیز در خویشتنِ خویش است: «ارادهٔ معطوف به قدرت و آرزوی فداکاری (نسبت به موجود موردعلاقه)، عشق به همنوع و تحقیر غیر خود (یا کم ارزش پنداشتن دیگری)، عقدهٔ برتری و عقدهٔ حقارت، لذت انتقام و نیاز به از خود گذشتن او را به یک اندازه و در آن واحد به سوی خویش جلب می‌کند» (میتری).

موشکافی در قهرمان داستان با موشکافی در محیط مطابقت دارد. «چارلی» دیگر فقط به سنجش این موشکافی نمی‌پردازد، بلکه منتظر می‌شود که او را متأثر کند، تناقض های آن را به ضمیر خویش می‌برد و به این ترتیب «چاپلین»، به صورت تماشاگر و روایت گر، روانکاو و توصیف کنندهٔ آیین ها، و سرانجام به انسانی واقعیت گرا بدل می‌گردد.

چیزی که در گذشته تصورناپذیر بود این بود که او اینک می‌توانست فیلمی بسازد که در آن

«چارلی» نقشی نداشته باشد.

در آن سال هایی که «چاپلین» نزد «فرست نشنال»[۳۲] — تا ۱۹۲۲ — کار می‌کرد، به انواع اشکال فیلم سازی روی آورد: پس از فیلم های نیمه بلند ۱۹۱۸، فیلم های **زندگی سگی** و **پیشفنگ** را ساخت و در ۱۹۱۹ **آفتابرو** — از نظر قطع به یک شکل — و یک فیلم کوتاه به نام **شادمانی یک روز** را پدید آورد.

پسربچه — ۱۹۲۱ — نخستین فیلم بلند و نمایشی «چاپلین» بود. اما پس از ساختن دو فیلم کوتاه **کلاس تنبل** — ۱۹۲۱ — و **روزپرداخت** — ۱۹۲۲ — دوباره با ساختن **زائر** — ۱۹۲۲ — به سوی فیلم بلند روی آورد.

«چاپلین» با فیلم «پسربچه» دوباره به همان جهتی که در فیلم «زندگی سگی» رفته بود، روی آورد. اگر «چارلی» در آن جا سگی را به عنوان شریک زندگی داشت، در این جا برای نخستین بار شریک زندگی او یک انسان بود: «جکی کوچولو».

در نخستین صحنهٔ فیلم، «چارلی» ناچار است دست از خودخواهی خود بکشد: وقتی او متوجه نوزاد به دور انداخته شده می‌شود، می‌خواهد خود را از شر چنین باری خلاص کند؛ اما نیمی تسلیم شده و نیمی خوشحال، سرانجام سرنوشت خود را می‌پذیرد.

فیلم «پسربچه» در گفت و گوهای میان «چارلی» و «جکی»، گرمایی انسانی به خود می گیرد و سرشار می شود از ریزه کاری هایی که پیشتر نوید آن را فیلم «زندگی سگی» داده بود.

در این جا مثلاً به آن صحنهٔ مؤثری برمی‌خوریم که «چارلی» و «جکی» در خواب به یک سان حرکاتی را انجام می‌دهند. همداستانی «پدر» و «فرزند» در مخالفت با جامعه تحقق می‌یابد. مثلاً هنگامی که «جکی» به پنجره ای سنگ پرتاب می‌کند و «چارلی» با تعمیر آن یک دلار کاسبی می‌کند.

در مبارزه با محیط خصمانه، مرکب از پلیس، زن صاحبخانه و مأمور نوانخانه، «چارلی» نه تنها به دفاع از همهٔ هستی خود می‌پردازد، بلکه از همهٔ هستی موجودی دیگر و زندگی توأمانشان مدافعه می‌کند. بدین ترتیب، برای نخستین بار به میل و رغبت خود تن به خواری می‌دهد؛ تنها به این وسیله است که تراژدی در دیگر آثار «چاپلین» می‌تواند نمایان شود. بصیرت اجتماعی «چاپلین» و گرایش و دلبستگی او به طبقهٔ محروم در مقایسه با فیلم های گذشتهٔ وی ژرفای بیشتری می‌یابد. تقریباً از این پس، همیشه در پس «بی اعتباری هر چیز»، «بی اعتباری جامعه» نهفته است. عکس العمل «چاپلین» نشانهٔ عصیان است. با عمیق شدن در انتقاد اجتماعی و موشکافی در شخصیت ها، دنیای مصنوعی و خشک فیلم های گذشته به تدریج محو می‌شود و نمایش سطحی محیط، جای خود را به نگریستنی کنجکاوانه می‌سپارد.

می‌گویند «چاپلین» هر هفته — در زمان اقامت خود در لوس آنجلس — فیلم **تولد یک ملت**

32: First National.

«گریفیث» را تماشا می‌کرده است. لذا تأثیر این بررسی و ژرفکاوی در فیلم «پسربچه» به روشنی نمایان است.

ساختمان‌ها، دیوارها و خیابان‌ها ــ که بخش بزرگ آن‌ها در خیابان‌های واقعی مناطق فقیرنشین لوس‌آنجلس فیلم برداری شده ــ برخوردار از حضوری قاطع‌اند. حتی از نظر به کار گرفتن نماد (سمبول) نیز نفوذ «گریفیث» آشکار است: مثلاً هنگامی که نقاش ــ پدر «جکی» ــ عکس رفیقه‌اش را گویا اشتباهاً از روی میز برمی‌دارد و در آتش می‌افکند، یا هنگامی که در جریان ازدواج، مادر «جکی» متوجه می‌شود که داماد پای خود را روی گل سُرخی می‌گذارد که از تاج عروس برروی زمین افتاده است.

نوید تولد واقعیت گرایی نمادین فیلم «بانویی از پاریس» را در این فیلم‌ها می‌توان مشاهده کرد. اگر «پسربچه» شباهت به فیلم «زندگی سگی» داشت، «زائر» بیشتر شبیه «پیشفنگ» بود. «چارلی» در این جا کم‌ترموشکافی می‌کند؛ بیشتر همان آدم خودخواه و خودپرست است، اما کنایۀ او نسبت به جامعه ــ شهری کوچک و خشکه‌مقدس که «چارلی» به‌عنوان کشیشی تقلبی به آن وارد می‌شود ــ بیشتر از گذشته ظاهر می‌گردد. پایان آن، بی‌یار و یاور بودن آدم خودپسند را نمایان می‌کند: «چارلی» در حالی که یک پایش در خاک ایالات متحده امریکا و پای دیگرش در مکزیک است به‌سوی افق پیش می‌رود؛ در یکی پلیس به انتظار اوست و در دیگری انقلاب؛ و او از هیچ کدام خوشش نمی‌آید.

دومین قسمت درخشان فیلم، خطابۀ مذهبی «چارلی» در شهرداری است. او به‌شیوۀ لال‌بازی، داستان «داوید» و «گولیات» را که موضوع بنیادی همۀ داستان‌هایش است عرضه می‌کند؛ متناوباً یک بار «داوید» می‌شود و یک بار «گولیات». چهرۀ دوگانۀ خصوصیات «چارلی» ــ که بعدها به‌طور کامل در «دیکتاتور بزرگ» نمایان گردید ــ در این جا برای نخستین بار تکوین می‌یابد.

«چاپلین» در سال ۱۹۱۹ با همکاری «مری پیک فورد»، «داگلاس فربنکس» و «د. و. گریفیث» شرکت «یونایتد آرتیستز» را بنیاد گذاشت.

«چاپلین» همۀ فیلم‌های خود را از سال ۱۹۲۳ تا سالی که مجبور به ترک امریکا شد، برای همین شرکت ساخت. دوران همکاری با «یونایتد آرتیستز» او را مخیّر به ساختن فیلم‌های بلند داستانی با ساختمان شاعرانه و ترکیبی از کمدی ــ تراژدی، انتقاد اجتماعی و احساسی کرد.

«چاپلین» تا پایان دوران سینمای صامت، سه فیلم برای این شرکت ساخت: «بانویی از پاریس» ــ۱۹۲۳ــ، «هجوم به طلا» [در ایران با نام «جویندگان طلا»، و «تب طلا»] ــ۱۹۲۵ــ و «سیرک» ــ۱۹۲۸ــ. «بانویی از پاریس» تنها فیلم «چاپلین» است که خود او در آن نقش اول را ندارد. او در این جا به‌عنوان مباشر ظاهر می‌شود. با این حال فیلم بیش از یک رویداد نادر است؛ این فیلم نتیجۀ منطقی تکامل ادراک «چاپلین» از یک طرح ساده است به‌قصه؛ از اسطوره است به‌روانشناسی و از بدیهه‌سازی است به‌تراژدی ــ کمیک؛ حتی اگر «چاپلین» بعدها، این نتیجه‌گیری‌های منطقی را هیچ گاه تا بدین پایه پیش نبرده باشد.

فیلم «بانویی از پاریس» در حقیقت همان «پسربچه» است منهای «چارلی»؛ او در این جا دقیقاً آن چیزی را پشت سر گذاشته که از آن آغاز کرده است. آنچه می‌ماند هنر داستان‌سرایی «چاپلین» است؛ سبک است و روانشناسی و پیام. قصهٔ آن دختر فرانسویِ ولایتی است که در پاریس معشوقهٔ مردی ثروتمند می‌شود، تا این که مرگِ دوستِ دوران جوانیش در پایان او را به راه راست می‌کشاند. این داستان در خطوطِ اصلی خود، عوامانه، ملودراماتیک و مبلّغ اخلاق است، مانند اکثر فیلم های بلند «چارلی»؛ اما همهٔ مسأله در این فیلم آن است که قصه چگونه تحت تأثیر شخصیت اصلی شکل می‌گیرد و چگونه این شخصیت به صورت هستهٔ مرکزی آن درمی‌آید.

الزاماً نیازی به آن نیست که چیزی در عنوان هایِ میان‌پرده‌ای گفته شود. هر قسمتِ جزئی از دراماتورژی فیلم، تعیین کنندهٔ مختصات شخصیت ها و مناسبات آن ها است.

هنر بیان نمادین «چاپلین» در زمینهٔ تمثیل و ایجاز در این جا به اوج شکوفایی خود می رسد. رابطهٔ میان «ماری» و «معشوق» او «پی یر» وقتی معنی پیدا می‌کند که می‌بینیم «پی یر» وارد اتاق «ماری» می‌شود و از یکی از کشوهای اتاقش دستمالی برمی‌دارد. اما بیگانگی این دو نسبت به یکدیگر در سکانس آخر آشکار می‌شود: «پی یر» که در اتومبیل شیک و زیبایی نشسته، در حال عبور از یک خیابان، با اتومبیلی — که از جهت مقابل می‌آید و ماری در آن است— روبه رو می‌شود و از آن می‌گذرد، بی آن که هیچ یک از آن ها متوجه یکدیگر شده باشند.

بی تردید برجسته‌ترین فیلم «چاپلین»، «هجوم به طلا» ست. (در یک همه‌پرسی در سال ۱۹۵۸، «هجوم به طلا» با هشتاد و پنج رأی پس از «رزمناو پوتمکین» در مقام دوم قرار گرفت. در این همه‌پرسی، «عصر جدید» با سی و چهار رأی در مقام نوزدهم و «روشنایی های شهر» با سی و شش رأی درمقام بیست و یکم جای داشت).

به هر حال قطعی به نظر می‌رسد که «هجوم به طلا» از همهٔ فیلم های دیگر «چاپلین» متعادل‌تر و منسجم‌تر است؛ افزون بر این نخستین اثر کامل اوست. تراژدی فیلم «زندگی سگی»، حماسهٔ خنده‌ناک فیلم «پیشفنگ» و شعر غنایی فیلم آفتابرو در این جا به کمال وحدت می‌رسند. اما تفاوتی اساسی «هجوم به طلا» با فیلم های گذشته‌اش در این است که دیدگاه تراژدی— کمیک بیشتر در درون آدمی است تا در برون او؛ در روحیات انسانی او بیشتر است تا در روحیات اجتماعی اش. درعمل، بخش بزرگ موفقیت همه جانبهٔ این فیلم را باید به حساب رهایی نسبی آن گذاشت. او قهرمان داستان خود را از محیط زندگی اجتماعی اش به بیابان های یخ زدهٔ آلاسکای دههٔ نهم سدهٔ نوزده که دوران تاریخی «هجوم به طلا» است می‌کشاند؛ مانند فیلم های کوتاه قدیمی اش، همهٔ این ها جنبهٔ طبیعی دارند نه جنبهٔ اجتماعی. به همین شکل نیز، خوبی و پلیدی همنوعان، با طبیعتِ دیگر جویندگان طلا و دخترها، همخوانی دارد. چنین به نظر می‌آید که «چارلی»، بدبختی را جذب می‌کند اما نه با آشتی ناپذیریش، بلکه با حساسیتش. کمدی او آن قدرها تلخ نیست که غم انگیز است؛ بدبختی «چارلی» آدم را متأثر می‌کند، اما به خشم نمی‌آورد. به نظر ناممکن می آید که بتوان دنیا را به شکلی ساخت که «چارلی» هم در آن خوشبخت گردد. «سیرک» باز هم تلخ‌تر است. گویا

«چارلی» که به‌عنوان مردی دوره گرد وارد سیرکی شده است، از نو قربانی رویدادهایی ناچیز شده باشد. وقتی واگن های سیرک که در یکی از آن ها معشوقهٔ اوست، دور می‌شوند، چنین می‌نماید که تنهایی او به اوج رسیده است.

در این جا رؤیاهای خوشبختی، از آن گونه که در «هجوم به طلا» هنوز مشاهده می‌شد، وجود ندارد؛ حتی امید این نمی‌رود که محبوبهٔ «چارلی» به گرایش های او پاسخ دهد. «چاپلین» در این جا حتی از آن پایان خوش کنایه‌آمیز «هجوم به طلا» هم دست می‌کشد: پایان تاریک آن، همهٔ آنچه را که از این داستان انتظار می‌رود درخود مستحیل می‌کند. «چاپلین» در فیلم های بلند سال های بیست خود سبک کارش را به کمال می‌رساند، کمالی که به آن وفادار می‌ماند و بعدها هم چیزی بر آن نمی افزاید. این سبک کار بر شالودهٔ خودداری کامل در کاربرد امکانات چشم گیر «سینمایی» استوار شده است.

«چاپلین» از فیلم بردار خود «رولی توترو»[۳۳] می خواست که نور پردازی و فیلم برداریش بی تکلف باشد. از به کار گرفتن رنگ و پردهٔ عریض ابا داشت. فیلم های او از فتوژنیک بودن دوری می‌جستند: از تغییرات رنگ سیاه و سفید، از بهره گرفتن از نور پردازی سایه دار، از جذبهٔ مواد روان و دودگونه و از «آتمسفری»[۳۴] بودن. هر نما همان قدر ادامه می‌یابد که رویداد مورد نمایش، آن را ضروری سازد. این نما وقتی تغییر می‌کند که چشم اندازهای دیگری مطرح باشد، یا دور شدن از شئ مورد فیلم برداری آن را ایجاب کند، یا لازم باشد توجه تماشاگر به جزئیات جلب شود، یا موضوع و محل نمایش تغییر کند. در این حال «چاپلین»، شیوهٔ برش با حرکت مستقیم دوربین را ترجیح می‌دهد. بهترین نما از نظر او نمای عمومی است که معادل نمای فضای صحنهٔ نمایش است از دیدگاه تماشاگر نشسته در لژ همکف سینما.

«چاپلین» از همان آغاز(از نخستین فیلم هایش) می‌کوشید که به حرکات —و نه تنها به حرکات خودش— در برابر دوربین نوعی وزن رقص ببخشد. «میوچوال» ها، باله های کوتاهی هستند که در خطوط طراحی آن ها، حتی اشیا نیز —مثلاً کشتی متلاطم و موزونِ فیلم «مهاجر»— دخالت داده می‌شوند.

دیرتر، زمانی که «دنیای» فیلم های «چاپلین» واقع گرایانه تر می‌شود، لحظه های رقص گونهٔ «چارلی» همچنان در آن ها محفوظ می‌ماند. صحنه های رقص او از نظر دراماتورژی مایه‌ور است: به‌عنوان لحظه هایی که در آن قهرمان داستان کاملاً به خویشتن می‌پردازد.

او در رقص بر واقعیت های حقیر پیروز می شود. ازاین رو این گونه صحنه ها —که در آن به‌صورت رقصنده جلوه می‌کند— غالباً صحنه هایی رؤیایی هستند: مثلاً در «آفتابرو» (رقص حوریان)؛ در «پسر بچه» (بالهٔ فرشتگان) و در «هجوم به طلا» (رقص نانک).

33: Rollie Totheroh.

۳۴: چاپلین با آگاهی کامل، همهٔ توانایی خود را به هنگام ایفای نقش به کار می‌گرفت و به همین دلیل از عواملی نظیر نور پردازی و فضاسازی ویژه که ممکن بود به بازی او لطمه بزند، دوری می‌جست.

وقتی پردهٔ تخیلات «چارلی» به هنگام رقصیدن می‌درد، رقص او بدل به تحرکی سخت می‌گردد. مثلاً یکی از این ها در «هجوم به طلا» هنگامی است که «چارلی» متوجه می‌شود سگی به او بسته اند و دیگری در «سیرک»، هنگامی که در جریان پریدن از روی بند، روی میمونی می افتد.

چون «چارلی» به هنگام رقص به دنیایی رویایی می اندیشد، به راستی باید کامیابی واقعی خود را مدیون قدرت انطباقش با محیط بداند؛ او برای لحظه هایی خویشتن را همذاتِ با موقعیت می‌پنداشت و دو باره به خویشتن بازمی‌گشت. در «هجوم به طلا» چون دیگر چیزی برای خوردن ندارد، لنگهٔ کفشش را می‌پزد و آن را مانند مرغ به دندان می‌کشد. برای رقص نانک که پیشتر از آن یاد شد، دو نانک را در نوک دو چنگال فرومی‌کند و بعد آن ها را مانند پاهای یک رقاصه به حرکت درمی‌آورد. او از سوی دیگر می‌تواند خودش را به چراغ پایه داری «بدل» کند تا کسانی که در تعقیبش هستند متوجه وی نگردند.

بدیهی است که هنر «بدل شدن» او می‌تواند در رؤیاهای جبری نیز مصداق پیدا کند: و این برای مثال هنگامی است که — باز هم در «هجوم به طلا» — در خیال همکار گرسنه اش به صورت مرغی جلوه می کند.

اما «چارلی» هیچ گاه اجازه نمی دهد که استعداد او در لال بازی به صورت خصلت او درآید (و اگر چنین چیزی روی دهد، مدت ها بعد در «آقای وردو» است).

او همواره به موقعیت آشتی ناپذیر و ناسازگار خود بازمی گردد. «چارلی» می تواند فاصلهٔ میان پذیرش تاکتیکی که ضرورت یک لحظه ایجاب می‌کند (و همچنین بازیابی مغرورانهٔ مقام و منزلت خود) را در یک آن طی کند؛ تأثیر خنده‌آور کار وی در همین جا نهفته است. خنده‌ای که او پدید می‌آورد، خندهٔ پیروزی قربانیانی است که بر چهرهٔ خشونت، سیلی محکمی نواخته باشند.

کمدین‌های بزرگ

«مک سِنِت» میان سال های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۷ نخستین مکتب خنده را به سینمای امریکا عرضه کرد. او سنت سیرک بازی و دلقک های واریته و نمایش های تآتری را با اکتشافات سینمایی «گریفیث» درهم آمیخت و سنخ کمدین سینمایی را آفرید؛ کمدینی که نه تنها اندام خود او و چند وسیلهٔ دیگر، ابزار خنده سازی او به شمار می‌رفتند، بلکه همهٔ دنیای عینی نیز در آن سهیم بودند.

در همان حال که «سِنِت» حتی در دههٔ بیست نتوانست آثاری همپایهٔ «دو پرده ای» های خود بیافریند، چند کمدین پروردهٔ مکتب او گام پیش نهادند. آن ها برخی از عناصر شیوهٔ «کیستون» را به کار گرفتند و از آن شخصیت هایی فردی‌تر و تغییرناپذیرتر از شخصیت های آثار «سِنِت» پدید آوردند.

«چاپلین» در میان آنان برجسته ترین کارگردان، هنر پیشه، نویسنده، ایفاگر لال بازی کمدی، تراژدی پرداز، نقاد اجتماعی، روانشناس و انسان دوست بود.

فقط او در قالب «چارلی» شخصیتی چنان مستقل آفرید که می‌توانست پیوسته تکامل یابد. دیگر کارگردانان همگی با ظهور سینمای ناطق واپس نشستند و یا از خواسته های روزافزون سینمار وها نسبت به سینما به ستوه آمدند.

«باسترکیتن»[۳۵] (نام اصلی او «جوزف فرنسیس»[۳۶]، ۱۸۹۵ — ۱۹۶۶) در کنار «چاپلین» تنها کمدینی بود که نه‌تنها شخصیتی خنده‌آور آفرید، بلکه بر اساس این شخصیت شیوه‌ای منحصر به‌فرد پدید آورد که در همهٔ فیلم های خوب او، به‌عنوان کارگردان و سناریست — هرباز با همکاری یک نفر— به‌عیان هویداست.

«کیتن» از سه سالگی در واریته ها ظاهر گردید. از سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۳ در کنار «راسکو آربکل»[۳۷] و «آل. سن. جان»[۳۸] درفیلم های کوتاه ظاهر شد. آثار اصلی او ده‌فیلم بلند صامت است که آن‌ها را میان سال های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۶ ساخته است: مهم‌تر از همه: **مهمان نوازی ما** — ۱۹۲۳ — (با همکاری «جک بلایستون»)؛ **شرلاک جونیور** — ۱۹۲۴ — (با همکاری «ادی کلاین»)؛ **دریانورد** — ۱۹۲۴ — (با همکاری «دونالد کریسپ»)؛ **ژنرال** — ۱۹۲۶ — (با همکاری «کلاید برومکن») و **کشتی بخاری جونیور** — ۱۹۲۶ — (با همکاری چارلز. اف. راینرنر).

«کیتن» حتی در فیلم های کوتاه گذشته‌اش مانند **رنگ پریده** — ۱۹۲۱ —؛ **پاسبان‌ها** — ۱۹۲۲ —؛ **خانهٔ برقی** — ۱۹۲۲ — و **رؤیای روزانه** — ۱۹۲۲ — که با همکاری «ادی کلاین» و «مالکم سن کلر» پدید آورد، به‌عنوان **چهرهٔ بزرگ سنگی و مردی که هرگز نمی‌خندد** ظاهر گردید. چهرهٔ جدی «کیتن» نمایشگر بی تفاوتی و بی اعتنایی او نیست بلکه نشان دهندهٔ آرامش و تمرکز فکر اوست. «باستر» آدم ساده‌ای است و درنگاه نخست چنین می نماید که قادرنیست با زندگی دست و پنجه نرم کند، اما او همگام با مسائلی که با آن رو به رو می‌شود، رشد می‌کند. او با نیروی ضعیف عقلانی و جسمانی خود، با دشواری فراوان به‌پیشواز مسائل می‌رود، اما سرانجام موفق می‌شود از هرچه سر راهش سبز می‌شود به‌طرزی شگفت انگیز بهره بگیرد. «چهرهٔ «کیتن» تقریباً با چهرهٔ «لینکلن» به‌عنوان سنخ نمونهٔ یک امریکایی در زمان گذشته، در یک سطح قرار می‌گیرد» (جیمز ایجی).

چهرهٔ «باستر» در عمل شباهت به‌آن کسانی دارد که در تصاویر پیشگامان دوران نخستین آمده اند. او پیشگام است، مرد «حد و مرز» است، مردی است که با چیز دیگری جز اعضا و فکر خود به‌جنگ واقعیت — هرچند هم که پرخطر و بیگانه باشد— نمی‌رود.

دنیای تکنولوژی با «باستر» از در دشمنی درمی‌آید، اما از سوی او مهار می‌شود: در «شرلاک جونیور»، ایستاده بر بدنهٔ موتورسیکلتی بدون راننده، با سرعت در شهری مملو از جمعیت پیش می‌راند.

در «دریانورد» متوجه می‌شود که او تنها مسافر یک کشتی بخاری در سفری طولانی است؛ در «ژنرال» به‌تنهایی یک لکوموتیو را از میان جبهه های جنگ داخلی به این سو و آن سو هدایت می‌کند و

35: Buster Keaton. 36: Joseph Francis.
37: Roscoe Arbuckle. 38: Al.St. John.

در جنگ با جنوبی ها به پیروزی می‌رسد.

خانه های خودکار کامل، توپ های لوله کوتاه و کارگاه های فیلم سازی نیز جزو دیگر مخالفان «باستر» اند که او بر آن ها چیره می‌شود. درعین حال به هیچ وجه خود را با شرایط زندگی وفق نمی دهد؛ درست مانند یک «وسترن» باز، به صورت تصویر متضاد آدمی مدرن و تحریک شده جلوه می‌کند؛ همان آدم خونسرد و آرام باقی می‌ماند و چهره اش چیزی را بازگو نمی‌کند.

برخلاف شیوهٔ «چاپلین»، «کیتن» محیط زندگی را فقط محدود به محیط قهرمان داستانش نمی‌کند. «کیتن» بر پردهٔ سینما دنیای شاعرانهٔ ساده ای آفریده است. کشتی فیلم «دریانورد» بر گسترهٔ دریای آتلانتیک، و دشت های فیلم «ژنرال»، — که در آن ها لوکوموتیوی رها شده با سرعت پیش می راند— تصویرهایی بی نهایت زیبا هستند.

صحنهٔ یک نبرد در جنگ داخلی که او در «ژنرال» نمایش می‌دهد همان قدر مؤثر است که صحنه های فیلم **تولد یک ملت** «گریفیث». بسیاری از نویسندگان با دیدن این تصاویر به یاد «ماتیو برادی»، عکاس جنگ های داخلی امریکا افتاده اند.

شکست «کیتن» با آغاز کار سینمای ناطق شروع شد. پس از ۱۹۳۳ فقط به طور پراکنده در فیلم ها ظاهر می‌شد؛ مثلاً در ۱۹۵۰ در یک صحنهٔ کوچک خودزیست نگاری (اتوبیوگرافی) در فیلم **سانست بولوار**، و در ۱۹۵۲ در **لایم لایت**، و در ۱۹۵۶ در فیلم **دور دنیا در هشتاد روز**.

افزون بر این هولیوود او را به عنوان راهنمای کمدین «رد اسکلتون» و نیز به عنوان مشاور در فیلم برداری فیلمی به نام «باستر کیتن» —۱۹۵۷— از سرگذشتِ خود او که «دونالد اوکانر» در نقش خود وی بازی می‌کرد، استخدام کرد.

«هرولد لوید»[۳۹]، ۱۸۹۳ — ۱۹۷۱، مانند «کیتن» و «چاپلین»، یک «هنرمند کامل» نبود، بلکه هنر پیشه ای بود با نقشی کاملاً مشخص برای داستان فیلم های خود. هیچ یک از فیلم هایش — که اغلب توسط کارگردان هایی متوسط ساخته شده بودند— دارای شیوه ای شخصی نیست.

«هرولد لوید» نیز در چهارسالگی بر صحنه ظاهر شد و از ۱۹۱۳ در سینما آغاز به کار کرد: نخست نزد «ادیسون» و بعد نزد «سِنِت»؛ از ۱۹۱٤ تا ۱۹۲۰ در فیلم های ساختهٔ «هال روچ»[۴۰].

در میان فیلم های بلند او که پس از ۱۹۲۱ ساخته شده اند، فیلم های **کودک مادربزرگ** — ۱۹۲۲ —؛ **سرِآخر، اطمینان** — ۱۹۲۳ — و **نوآموز** — ۱۹۲۵ — به کارگردانی «فرد نیومایر»[۴۱] بیش از دیگر فیلم های او برای وی اعتبار کسب کرده است.

«هرولد لوید» نیز در نقش یکی از قهرمانان امریکا ظاهر شد، اما نه قهرمانی اسطوره ای بلکه قهرمانی واقعی؛ درست برعکس «باستر پیشگام»، آدمی خوشبین، سازشکار و کاملاً علاقه مند به کار خود بود. کلیشه ای بودن و لبخند نزدنش نمایشگر این است که در جهت مخالف «کیتن» قرار دارد.

39: Harold Lloyd.
40: Hal Roach.
41: Fred Newmayer.

کمدی ویژهٔ «لوید» ازتعصب شدید او در توجه به قراردادهای زندگی اجتماعی از یک طرف و بی دست وپایی او ازطرف دیگر ناشی می‌شود.

«لوید» پس از آن که مدتی به تقلید از شکل ظاهری «چاپلین» پرداخت، در سال ۱۹۱۷، سرانجام سیمای جوانی از مردم عادی را به خود گرفت که تماماً بی اندوه می‌نمود و در انطباق با محیط کوشا بود؛ سیمایی بود سرشار از خوش بینی و اعتماد مطلق به عدالت جهانی.

اشتیاق او در دلخواه کردن دنیا برای همه، بی پایان است. در برابر تحقیر حساسیت ندارد و اجازه می دهد که مسخره اش کنند، عذابش دهند و از او بهره کشی کنند.

در فیلم **پایداری** برای آن که به دوستی خدمت کند، از آسمانخراشی بالا می‌رود و در این حال طبعاً هر نوع مشکلی که به ذهن خطور کند بر سر راهش سبز می‌شود؛ اما «هرولد» همهٔ این دشواری ها را با سرسختی عروسکی خراب نشدنی تحمل می‌کند. در «نوآموز» نیز با همین سرسختی، مراسم غیرانسانی دوران رسیدن به رشد قانونی را برای ازدواج، در کالج سپری می‌کند. او همیشه درپایان کار مورد تمجید کسانی که عذابش داده اند و مورد محبت کسانی که دوستش داشته اند، قرارمی‌گیرد. «او راه گشای نسلی از کمدین هایی بود که فاقد هرگونه خصلت تطور پذیری و به ویژه فاقد استعداد بدنی بودند؛ نوعی طرح کمدی غیرفعال را بیش از پیش تابع هرگونه تغییر ناگهانی فیلم‌نامه کرد» (ج. پ. کورسودن).

محبوبیت «لوید» نزد تماشاگران امریکایی در اواخر دههٔ بیست بیش از «چاپلین» و «کیتن» بود. خنده‌ای که او ایجاد می‌کرد، خندهٔ تفاهم اجتماعی بود.

درهمهٔ سال های سی، «لوید» هردو سال یک باردرفیلمی ظاهر می‌شد که شخصاً تولید می‌کرد. «پرستون استرجس» در سال ۱۹۴۷ فیلم **چهارشنبهٔ دیوانه** را ساخت که بهترین فیلم از سری فیلم های «لوید» بود: خوش بینی درخشان یک قهرمان — که پیر شده و فاقد هرگونه کامیابی است — به عنوان نوعی خودفریبی بروز می‌کند؛ اثر بی محتوای فعالیت های او در بازگشت به گذشته ها و زمانی که هنوز به عنوان فوتبالیستی جوان موفقیت داشت — به گفتهٔ فیلم «نوآموز» — نمایان می‌گردد.

«لوید» بی آن که خود بداند، در این جا نقشی را بازی می‌کند که نفی اسطورهٔ خود او است.

«هری لنگدن»[۴۲]، ۱۸۸٤ — ۱۹٤٤، نیز فقط هنر پیشه بود، اما تنها این سعادت را داشت که برای مدتی کوتاه، کارگردان «خودش» را پیدا کرد و این کارگردان به نقشی که او می‌آفرید، اهمیت ویژه‌ای بخشید. او که از ده سالگی به عنوان هنر پیشه بر صحنه رفته بود، در سال ۱۹۲۰ توسط «مک سِنِت» کشف شد. در تعداد بی شماری از «دو پرده ای» هایی ظاهر شد که محصول «سِنِت» نبودند. در سال ۱۹۲۳ «فرانک کاپرا» کارگردان اصلی کارهای او شد و هم او بود که شخصیت وی را شکل بخشید؛ «لنگدن»، «سِنِت» را ترک گفت و «کاپرا» را به عنوان کارگردان پذیرفت. «کاپرا» به همراهی «لنگدن» دو فیلم به نام های **مرد قوی** —۱۹۲۶— و **شلوار بلند** —۱۹۲۷— ساخت که

42: Harry Langdon.

به‌عنوان آثار اصلی «لنگدن» به جا ماندند و بزرگ‌ترین کامیابی ها را نصیب او کردند.

در فیلم هایی که «کاپرا» سر پرستی ساختن آن ها را داشت، «لنگدن» نقش کودکانه ای را در دنیای بی بند و بار بزرگ‌ترها بازی می‌کرد. چهرهٔ شیری رنگِ ماه گونه اش که گویی چشم ها را در آن نقاشی کرده‌اند، و لباس‌های بسیار کوتاهش نشان‌دهندهٔ آدمی عقب‌افتاده است. او با خواسته های «بزرگ‌ترها» در نهایت ناآگاهی مواجه می‌شود و از چنگ آن‌ها نه با تلاش، بلکه به کمک شانس می‌گریزد. با اطمینان کسی که در خواب راه می‌رود، از مناطق خطر و فاجعه می‌گذرد. «کاپرا» می‌گفت: «اگر بخواهیم دربارهٔ مضامین آثار «لنگدن» سخن بگوییم باید اذعان کنیم که تنها یاور او خدا بود. ممکن بود که «لنگدن» از آجری که روی سر پلیسی می افتد رهایی یابد، اما او به هیچ وجه حق نداشت پدید آورندهٔ حادثهٔ افتادن آجر باشد».

خصلت قهرمان اثر «لنگدن» مانند قهرمانان گذشتهٔ «چارلی»، کودکانه و غیراخلاقی است. در فیلم **دل تپیدن‌های طولانی** در آرزوی روز عروسی است که در آن بتواند از شر همسرش خلاص شود: او در جنگلی با وی بازی می‌کند؛ عروس باید چشمانش را ببندد و تا سی بشمارد؛ به هنگام گفتن عدد سی، او را با تپانچهٔ پدرش نشانه می‌گیرد و به قتل می‌رساند.

این بیزاری از زن، کودکانه بودن «قواعد بازی»، وحشیگری و نماد روانشناسانه، همه و همه از نشانه های بارز قهرمان آثار «لنگدن» است. زنانی نظیر زنِ همین فیلم که با خواسته های خود، او را از پای درمی‌آورند، بسیارند. در همان حال که او در جست‌وجوی زنی آرمانی است (در فیلم «مرد قوی» فقط تصویری از آن را می بینیم)، همهٔ زنان جهان را تحقیر می کند.

«سادول»[43] می‌گوید: «او نمایندهٔ سنخ زندگی امریکایی، یعنی «مرد بکر» است». اما «هری» پیش از آن‌که موجودی واقعی باشد، یک غول است: آدم بالغی است با عقل و روح یک کودک. پس از آن‌که «لنگدن» از «کاپرا» جدا شد، موفقیتش افول کرد. فیلم های بعدی وی — که خود او تا سال ۱۹٤٤ به‌عنوان هنرپیشه، نویسنده و تهیه کننده در آن‌ها فعالیت داشت— بی هیچ رمقی، از ابتکارات فیلم های دوران صامت او تغذیه می‌کردند.

درمیان کمدین های سال های بیست ازدونفردیگرمی‌توان نام برد که آثارشان برخوردارازمحتوایی ویژه است: «استن (آرتور، استانلی) لارل»[44]، ۱۸۹۰ — ۱۹٦٥، و «الیور هاردی»[45]، ۱۸۹۲ — ۱۹۵۷. آن‌ها هردو کارشان را از تآتر شروع کردند — «لارل» در گروه «فرد کارنو» همکار «چاپلین» بود— و ازطرف «هال روچ» که رقیب «سِنِت» به شمار می‌رفت استخدام شدند؛ «لارل» در ۱۹۱۷ و «هاردی» در ۱۹۲۵. در سال ۱۹۲۷ «روچ» آن‌ها را با هم به کار گماشت. فیلم های کوتاهی که این دو از این تاریخ تا پیدایی سینمای ناطق با یکدیگر بازی کردند، بهترین آثار آن‌ها به شمار می‌رود؛ به خصوص **سوپ مرغابی** — ۱۹۲۷ —؛ **نبرد قرن**؛ **دوملوان** — ۱۹۲۸ — و **شغل مهم** — ۱۹۲۹.

43: Sadoul. 44: Stan (Arthur, Stanly) Laurel.
45: Oliver Hardy.

این دو در این فیلم‌ها نقش دو دوست علاقه‌مند به‌هم را بازی می‌کنند که در عین حال با یکدیگر نابرابرند. در برابر نادانی و وحشیگری حاکم بر دنیای پیرامون با قدرت می‌رزمند و پایداری می‌کنند. قوهٔ تخریب آن‌ها که با شتاب اوج می‌گیرد بیشتر متوجه دشمنان آن‌هاست تا خودشان. وقتی به آن‌ها ظلم می‌شود کیک پرتاب نمی‌کنند، دعوا و کتک کاری راه نمی‌اندازند، بلکه به طرزی اصولی یک ردیف طولانی از اتومبیل‌ها را ویران می‌کنند («دو ملوان»)، یا یک خانه را («شغل مهم»).

آن‌ها از نظر اجتماعی به «چارلی» نخستین و «هری» شبیه هستند، اما برخلاف آن دو ضداخلاق نیستند. آن‌ها خودخواه نیستند؛ دائماً از گرفتاری دوستانشان بیشتر از گرفتاری خودشان رنج می‌برند. درواقع هرج و مرج طلبی آن‌ها از روی ایمان است؛ از این رو با سرعت عمل بیگانه‌اند و هر عمل آن‌ها به‌ظاهر نوعی عکس‌العمل خود به‌خودی است. برخلاف کمدین‌های مکتب «سِنِت» آن‌ها به هر کاری هوشیارانه می‌پردازند.

نمایش هریک از آثار آن‌ها می‌تواند آسیب‌پذیرتر از فیلم‌های «سنت» باشد.

برخلاف اغلب کمدین‌های دوران صامت سینما، «لارل» و «هاردی» محبوبیت خود را در دوران ناطق نیز همچنان حفظ کردند، اما ارائهٔ آن نکته‌های روشنگر و مؤثری که آن‌ها در فیلم‌های کوتاهِ صامتشان عرضه می‌کردند، دیگر در فیلم‌های بلندشان حتی با موسیقی و گفت‌وگو نیز میسّر نگردید.

١٩٣٩ـ١٩٣٠

در سال ۱۹۳۰ سرانجام سینمای ناطق در بیشتر کشورها پذیرفته شد. در همین سال مشکلات سال ۱۹۲۹ بانک های امریکایی، تأثیر خود را نشان داد؛ سرخوردگی به نقطهٔ اوج خود رسیده بود و این دو رویداد یعنی ارائهٔ سینمای ناطق و بحران اقتصادی با پی آمدهای سیاسی خود، چهرهٔ سینمای دههٔ سی را رقم زدند.

ورود سینمای ناطق، تا اندازهٔ فراوانی برای آن دسته از کشورهای سازندهٔ فیلم که تا آن زمان نتوانسته بودند در برابر برتری سینمای امریکا عرض اندام کنند، ازهم گسیختگی اقتصادی به بار آورد.

فیلم های ناطق با همان زبان اصلی، وسیلهٔ اثربخشی در رقابت با فیلم های بیگانه به شمار می‌رفتند. از این رو سینمای فرانسه — که استقلال خود را در خلال جنگ جهانی اول از دست داده بود— دوباره آن را به دست آورد. سینمای آلمان، آزاد شدن از چیرگی بیگانه را با گرفتار شدن در چنگال دیکتاتوری سیاسی حاکم بر کشور، عوض کرد و انگلستان و ایتالیا به دنبال بازسازی مجدد اقتصادِ سینمایی خود رفتند. بحران اقتصادی به صنعت سینمای امریکا همان اندازه زیان رساند که به سینمای اروپا؛ این بحران — پس از آن که برشمار هردم فزایندهٔ بیکاران افزود— مایهٔ کاستی گرفتن بسیار گستردهٔ سینماروها نیز گردید؛ اما ازآن‌جایی که این کم شدن شمار مشتریان سینما در هر دو نیمهٔ عالم به یک سان صورت گرفت، جابه جایی قدرت میان کشورهای صنعتی را به دنبال نیاورد.

این بحران از سوی دیگر به طور کلی سبب دگرگونی هایی درفضای ذهنی گردید که اثرات آن را در سینما به زودی نمایان ساخت. خوشبینی سبک سرانهٔ سال های گسترش، جای خود را به نوعی سنجش انعطاف ناپذیر واقعیت بخشید. واقعیت گرایی در سینما، تا سال ۱۹۳۲ در آلمان، و بعدها در امریکا، فرانسه و انگلستان چنان شکوفا شد که نظیر آن را تنها در سال های بیست در اتحاد شوروی می‌توان سراغ گرفت.

صدا، امکانات گسترده‌تر و اثربخش‌تری را برای بیان واقعیت‌ها ممکن می‌ساخت. گفت‌وگو و موسیقی و بیش از همه سروصدا (افکت) نه تنها به عنوان یک دکور برای فیلم کاربرد پیدا کرد، بلکه به شکلی مکمل به کار گرفته شد: ترکیب صوت و تصویر امکان داد تا بتوان یکی را به کمک دیگری تفسیر کرد.

برشمار راه‌حل هایی که کشورها برای چیره شدن بر این بحران یافتند، راه‌حل های متنوع

دیگری نیز در نیمهٔ دوم سال های سی به روی مردم گشوده شد.

در آلمان، سینما تحت نفوذ دیکتاتوری نازی ها درآمد، و در فرانسه، منعکس کنندهٔ امیدها و شکست تلاش های جبههٔ ملی گردید؛ در ایالات متحده، سینما به خدمت در ارائهٔ خوشبینانهٔ «عصر جدید» کمر بست.

در اتحاد شوروی، استالینیسم سایهٔ خود را پیشاپیش بر همه جا گسترده بود: دوران تجربیات انقلابی در سینما به پایان خود رسیده بود و رئالیسم سوسیالیستی به عنوان روش ملتزم سینمایی، فرارسیدن خود را مژده می داد.

۱: سینمای آلمان پیش از هیتلر و در روزگار وی

صنعت سینمای آلمان سال ها در برابر استفاده از صدا در سینما مقاومت کرد، اما پس از آن که هولیوود از آن استفاده کرد، سازمان های سینمایی آلمان نیز صدا را پذیرفتند. در ۱۹۳۱، زمانی که امریکایی ها فقط فیلم های ناطق تولید می‌کردند، دوسوم فیلم های بومی هنوز صامت بودند.

بحران اقتصادی ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۰ بر سینمای آلمان ضربهٔ کاری وارد ساخت و این زمانی بود که هنوز توجه مردم این کشور ــ برخلاف مردم امریکا ــ به استخدام صوت در سینما جلب نشده بود.

کم شدن شمار سینماروها درنتیجهٔ بیکاری های گروهی و افزایش هزینه های تولید و نمایش، یکباره مایهٔ آن شد که حتی کمپانی های بزرگ نیز درگیر دشواری های بسیار گردند.

ناسیونال سوسیالیست ها بلافاصله پس از به دست گرفتن قدرت از فرصت استفاده کردند تا به کمکِ وضعِ قوانینِ دولتی، صنعت سینما را در دست بگیرند.

سازمان های کوچک یکی پس از دیگری نابود شدند و سازمان های بزرگ زیر کنترل دولت درآمدند. در سال ۱۹۳۷ «اوفا» و «باواریا» ملی شدند. به‌موازات وضع این قوانینِ اقتصادی ــ سیاسی، پایه های یک نظام کنترل کنندهٔ سیاسی نیز گذاشته شد. در همان سال ۱۹۳۰، N.S.D.A.P.[1] برای خود یک ادارهٔ سینمایی تأسیس کرد. دو ماه پس از ورود هیتلر به عمارت صدارت عظمایی، «گوبلز» وزیر تبلیغات او طی نطقی، علاقه و توجه صاحبان جدید قدرت را به سینما اعلام کرد. سینماگران «غیر آریایی» فوراً از کار منع شدند. در ماه ژوئن ۱۹۳۳، یک اتاق سینمایی موقت تأسیس شد که در ماه سپتامبر در تقسیم‌بندی اتاق فرهنگی «رایش» جای گرفت. این اتاق سینمایی «خواسته ها»ی همهٔ کارکنان صنعت سینما را برآورده می‌کرد. درفوریهٔ ۱۹۳٤ یک قانون تازهٔ سینمایی «رایش»، مقامات مسئول سانسور را زیر سر پرستی کارگزاران متنفذ سیاسی قرار داد و آن ها قوانین سانسور را تشدید کردند و بر دامنهٔ اختیارات خود در روند از نوشتن سناریو تا ایجاد یک اثر کامل، افزودند.

۱: *National Sozialistische Deutschen Arbeiter Partei (N.S.D.A.P.)* «حزب کارگری ناسیونال سوسیالیست آلمان»

گرایش‌های رئالیستی

میان سال های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۲، فیلم های هنری در آلمان برای دومین بار جوانه های کوچکی زدند. بار دیگر، مانند سال های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲٤، ناامنی اقتصادی، سیاسی و اجتماعی سبب پیدایش فیلم هایی گردید که از نظر هنری سطح بالا تری داشتند. این وضع در عین حال، کیفیت آن ها را نیز تعالی بخشید.

به طور پراکنده برخی از نویسندگان و کارگردانان دوباره به موضوع ها، و روش های گذشتهٔ فیلم سازی دوران اکسپرسیونیستی و مجلسی پرداختند. با این حال فیلم های این دوره چهرهٔ دیگری، جز چهرهٔ فیلم های سال ۱۹۲۰ دارند. نویسندگان و کارگردانانی که از جبههٔ جنگ جهانی اول بازگشته بودند، شدیداً مخالفت خود را با جنگ و به دست گرفتن تمامی قدرت توسط یک گروه رهبری که خود نیز زاییدهٔ جنگ بود بروز می‌دادند؛ لیکن قادر نبودند مخالفت خود را از نظر سیاسی مرزبندی کنند.

کشمکش های سال های بیست بردقت نویسندگان وکارگردانان درتوجه به واقعیت های اجتماعی افزود. افزون بر این، فیلم هایی که وابسته به نهضت «رئالیسم نوین» بودند، در تماس با سطح قابل دید واقعیت ها، تجربیاتی کسب کردند.

«فریتس لانگ» با ساختن M[2] در ۱۹۳۰ و **وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه در ۱۹۳۳**، پیوند خویش را با فیلم های جنایی درسال های بیست برقرار کرد. در M یک نفر قاتل کودکان توسط افراد سازمان های زیرزمینی دستگیر و محاکمه می‌شود. در نقش بازیگر نخست این فیلم، ما بار دیگر «دانشجوی پراگ» و سزار را از قطعهٔ «کالیگاری» بازمی‌شناسیم: او در این جا نیز مانند آن جا دربرابر کارهای خود احساس مسئولیت نمی‌کند، بلکه نیرویی پنهانی او را به این کار وادار می‌سازد.

در «وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه» سراسر یک تشکیلات پنهانی توسط یک بیمار روانی — که یکی از بازماندگان دکتر «کالیگاری» است — رهبری می‌شود که خود به دستور مردی دیوانه به‌نام دکتر «مابوزه» کار می‌کند.

در این جا همهٔ توجه ازفرد بیمار روانی دور و معطوف به تشکیلات شده است؛ معطوف به پلیس و گروه های درخود بستهٔ فیلم M و گروه جنایتکاران فیلم «وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه».

هر دو فیلم به روشنی نمایشگر ظهور خشونت سازمان‌یافته در تشکیلات اتحادیه های تندرو و جنایتکار است و همچنین تسلط عریان ترور و وحشتی را که دولت بدان نظم داده است، افشا می‌کند.

فیلم M بیش از هر فیلم دیگری با یک تکنیک مضاعف، به رابطهٔ میان عقیم شدن افکار عمومی و ترور و وحشتِ از پیش برنامه ریزی شده، اشاره می‌کند: گروه های در خود بستهٔ اتحادیهٔ جنایتکاران به هنگام تعقیب قاتل کودکان، به‌عنوان «وجدان بیدار ملت» درمی‌آیند؛ آن ها هیچ گاه به اندازهٔ زمانی

۲: فیلم‌نامهٔ M (**قاتل**) نوشتهٔ «فریتس لانگ»، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران ۱۳۵۰، انتشارات رز و مدرسه عالی تلویزیون و سینما.

که در یک محاکمهٔ پرطنز، مرگ قاتل مهجور را طلب می‌کنند، خود را جزءِ مردم احساس نمی‌کنند.

اگر می‌بینیم پلیس و گروه جنایتکاران به دفعات و در جریان‌های مشابهی به طور متناوب فراخوانده می‌شوند، درواقع به این وسیله ماهیت آن‌ها در واقعیت‌های سیاسی این سال‌ها پرده‌پوشی می‌شود.

سبک کار «لانگ» در این فیلم‌ها بر این اساس است که جزئیات واقعی به صورت نماد و تمثیل نمایان گردد. در فیلم M تصویر قاتل از پشت شیشهٔ ویترین یک مغازه ظاهر می‌شود که گرداگردش را چاقوهای بازی احاطه کرده است و تیغهٔ آن‌ها برق می‌زند. دیرک‌های متحرک و فنرها نیز در ویترین مغازه‌های دیگر، به شکلی نمادین منعکس کنندهٔ حالات روحی اوست. در یک آیینه، قاتل متوجه کلمهٔ M می‌شود که تعقیب کنندگانش با آن او را مشخص کرده‌اند. از سوی دیگر «لانگ» هرگز افراد و دکورها را این چنین واقعی تصویر نکرده بود. تأثیر «برشت» نه تنها بر موضوع فیلم M قابل تشخیص است، بلکه در به کار گرفتن متباین مرگ نیز که رویدادها را به طور موثر بیگانه جلوه می‌دهد، آشکارا دیده می‌شود.

جای شگفتی بسیار است که تنها فیلم آلمانی «یوزف فن اشترنبرگ» امریکایی یعنی «فرشتهٔ آبی» — ۱۹۳۰ — به سنت‌های سینمای اکسپرسیونیستی و سینمای مجلسی این دوران بیشتر از آثار دیگر کارگردانان بومی پای‌بند است. «اشترنبرگ» آموختن از اسلاف خود را از امریکا آغاز کرده بود؛ او در امریکا محیط اطراف خود را به عنوان دنیای درونی توصیف کرد؛ «پروفسور اونرات» او مانند قهرمان فیلم **شب ژانویه**، **آخرین مرد** و **جاده** اسیر تمایلات درونی است و همانند این فیلم‌ها، با دیدگاه قهرمان اصلیش یگانگی دارد.

«لولا»، رقاصهٔ عشوه‌گر به صورت یک «آبرزن» و تجسم کامل یک رابطهٔ جنسیِ دگرگون شده جلوه می‌کند. عوامل نیروی جاذبهٔ او یعنی کش‌ها و بندهای جورابش به صورت اشیایی مقدس درمی‌آیند.

«اشترنبرگ» فضای محیط اطراف این معلم را به صورتی نشان می‌دهد که در آن روابط جنسی هنوز نارساست. محیط زندگی او که دیگر بر تمایلاتش چیره نیست، نیمه تاریک است. دیوارهای خانه‌ها مانند فیلم‌های سال ۱۹۲۴، انحنا دارند. صدای آژیر رعب‌آور و رازناک کشتی‌ها از دور شنیده می‌شود. «اشترنبرگ» نمایش قاطع و برندهٔ دنیای بورژوایی را که زیربنای رمان «پروفسور اونرات» — هاینریش مان[3] — است، در چهرهٔ ترحم‌انگیز و گرفتهٔ قهرمان شکست خورده‌اش نشان می‌دهد.

«گئورگ ویلهلم پابست»[4] در سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ سه فیلم مهم پدید آورد. او در این فیلم‌ها، خود را از خنثایی «رئالیسم نوین» که از ویژگی‌های آشکار فیلم‌های صامت اوست، رها ساخت.

3: Heinrich Mann.   4: Georg Wilhelm Pabst.

نگاه او که تحت تاثیر سایه روشن های مکتب قدیمی آلمانی قرار نگرفته است، در برابر موضوع های تازه که حتی نشانه های ملودراماتیک فیلم های گذشتهٔ او را نابود می‌کند، ارزش خود را همچنان حفظ می‌کند. فیلم جنگی **جبههٔ غرب ۱۹۱۸** — ۱۹۳۰ — به صورت شاهکار او درمی‌آید. این فیلم با قاطعیتی که فقط در فیلم های **در غرب خبری نیست** «مایلستون»[5] و نوبی «ایچیکاوا»[6] می‌توان سراغ گرفت، حتی از این که به شکلی مبهم به شکوه جنگ به جای «پایداری آدمی» بپردازد، می‌پرهیزد. جنگ به صورت جلوهٔ کامل ترس و وحشت به نمایش درمی‌آید.

برای چهار سرباز پیاده نظام به تدریج ارتباط مفاهیم ــ که جنگ نیز خود یکی از عوامل ایجاد وحشت است ــ درهم می‌شکند. اگر این چهارتن ابتدا به صورت افرادی ظاهر می‌شوند که دست به عمل می‌زنند، به تدریج نیروی نامریی جنگ بیش از پیش آن ها را در چنگ خود می‌گیرد تا آن که ماهیت آن ها به کلی درهم می‌شکند: این درهم شکستن به جنون یا مرگ خاتمه می‌پذیرد.

سطح ظاهری واقعیت نمایشگر تصویر انسانیتی است ننگین شده، اما در این جا نیز همانند آخرین فیلم های صامت «پابست»، هیچ گاه فرد به شکلی نمادین، نمایشگر کل نمی‌شود.

دوربین در حرکاتی غیر هنری، آرام وناهم آهنگ صحنهٔ جنگ را در کادر می‌گیرد و وسعت ترس و وحشت جنگ را می‌نمایاند. بدیهی است که علل سیاسی جنگ در محدودهٔ خارج از زاویهٔ دوربین باقی می‌ماند.

«پابست» برای ساختن فیلم «اپرای سه پولی»، اثر تآتری «برتولت برشت»[7] و «کورت وایل»[8]، ازمکتب رئالیسم سنتی و مستند دوری گزید.

علاقهٔ او به زیبایی های شاعرانه که حتی در آثار حرفه ای صامت او نیز هویداست، در این جا خود را از بند مصورسازی واقعیت های آشنا می‌رهاند. شهر لندن به گونه ای تصویر می‌شود که در آن آدم ها مانند اندام هایی از درونِ مِه پدیدار می‌شوند. سطح ظاهری این تصاویر همانند فیلم های قدیمی «پابست» است: این تصاویر به دکور یک عشرتکدهٔ ویکتوریایی و همچنین به «مکی»، «پُلی»، «جنی» و «پیچم» انعطافی قاطع می‌بخشد. اما ارزش های ظاهری فیلم، همان گونه که در مورد «فرشتهٔ آبی» نیز مصداق پیدا می‌کرد، بیان کنندهٔ روح متن به کارگرفته شده است.

خشونت متن «برشت» و «وایل» — که «درام زندگی گروهی رجاله را به فضای آرام و ملودیک یک اُپرت قرن هجدهمی پیوند داده است» (پُل روتا) — ازفیلم رخت بر بسته است.

فیلم **رفاقت** — ۱۹۳۱ — از نظر سیاسی از «جبههٔ غرب ۱۹۱۸» یک گام فراتر می‌رود. «پابست» از موضوع ریزش یک معدن در مرز میان آلمان و فرانسه، آمیزه ای از چیرگی طبقاتی و ایدئولوژی ناسیونالیستی را نشان می‌دهد.

مدیریت معدن و مقامات رسمی مانع برداشتن نرده های خط مرزی می‌شوند که به معدنچیان

5: Milestone. 6: Ichikawa. 7: Bertolt Brecht.
8: Kurt Weill.

آلمانی امکان می‌دهد تا بتوانند به‌فرانسویان زندانی شده در معدن کمک کنند. پس از آن که این واقعه پایان می‌گیرد، دوباره شرایط عادی حکمفرما می‌شود. «پابست» با نمایش فاجعهٔ سقوط معدن، خاطرات جنگ را در آدمی زنده می‌کند. برای یک فرانسوی محبوس که حافظه اش را تا اندازه ای از دست داده است، ناجی آلمانی او به‌صورت یک سرباز دشمن جلوه می‌کند که می‌کوشد او را خفه کند. این فیلم نیز مانند «جبههٔ غرب ۱۹۱۸» سرشار از صحنه های اثربخش واقعی است: مانند صحنهٔ محل استحمام معدنچیان، یا صحنهٔ زیرزمین.

این فیلم در اعتقاد خوش بینانه اش نسبت به همبستگی بین المللی کارگران، نمایانگر رؤیاهای آلمانی های «چپ» آن روزگار است.

«پابست» از سال ۱۹۳۲ درفرانسه آغاز به کارکرد. **دُن کیشوت** — ۱۹۳۳ — او هنوز برخوردار از صحنه های اثربخش است. «پابست» پس از آن برای سال های سال به ساختن آثار دیگری پرداخت که بیشتر جنبهٔ سرگرمی داشت.

درعصر هیتلر به آلمان بازگشت و با ساختن **کمدین ها** — ۱۹۴۱ — و **پاراسلسوس** — ۱۹۴۳ — به تبلیغ «اصالت نژاد ژرمن» پرداخت.

سبک توفندهٔ این فیلم ها را همچنان تا ساختن فیلم **محاکمه** — ۱۹۴۷ — که فیلمی برای اعادهٔ حیثیت بود، حفظ کرد. «پابست» در خلال تولید فیلم های بی اهمیت معمولی، در سال ۱۹۵۵ در اتریش فیلم **آخرین پرده** را دربارهٔ «هیتلر» و واپسین روزهای او، و همچنین در آلمان فیلم **در بیستم ژوئن اتفاق افتاد** را پدید آورد. غروب بی افتخار «رایش سوم» در این جا به‌صورت غروب باشکوه و عجیب خدایان به‌شکلی موجز جلوه گر شده است.

خانم «لئونتینه ساگان»[9]، کارگردان تآتر، تنها یک فیلم پدید آورد: **دختران در انیفورم** — ۱۹۳۱. او در این فیلم به توصیف دوران بحران بلوغ یک دختر مدرسه‌می‌پردازد که دیوانه وار شیفتهٔ خانم معلم خود می‌شود. قوانین سخت مدرسهٔ شبانه‌روزی به‌این بحران دامن می‌زند و دختر را تا مرز خودکشی پیش می‌راند.

انتقاد از شیوهٔ تعلیم و تربیت پروسی در این فیلم و در زمان پیدایش آن، موضوعی کهنه بود اما طراحی دقیق محیط سبب گردید که فیلم همانند دیگر فیلم‌های «احساساتی» درگیر تشریح احساسات رقیق شخصیت اصلی خود نشود. در برابر جریان آرام و سرد رویدادها، توصیف مسائل روانی، همچون «نقش برجسته» جلوه‌می‌کند.

«پیل یوتسی»[10] در فیلم **برلین، میدان آلکساندر** — ۱۹۳۱ — که بر اساس رمان **آلفرد دوبلین**[11] ساخته شده بود، رویدادهای داستان را با صحنه‌های مستند تلفیق کرد که مانند اثر قدیمی اش «سفر مادر کراوزه به خوشبختی»، آدمی را به‌یاد فیلم «برلین، سمفونی شهری بزرگ» اثر

9: Leontine Sagan. 10: Piel Jutzi.
11: Alfred Döblin.

«روتمان» می اندازد. در ترسیم محیط و سنخ های گوناگون آشکارا تحت تأثیر «زیله»[12] است، که این خود سبب شادابی و طراوت فیلم می‌شود و ما شبیه آن را در کم ترفیلم آلمانی مشاهده کرده ایم.

این فیلم بیش از دیگر فیلم های قدیمی «یوتسی» به خنثی بودن «رئالیسم نوین» پیوند خورده است؛ بالاخره هرچه باشد، او بیش از این جمله که «زندگی چنین است» به ما نمی‌گوید. در آستانهٔ بحران اقتصادی و ظهور نازیسم، تصاویر خوشبینانهٔ فعالیت های ساختمانی درپایان فیلم در برلین، با همهٔ واقعی بودنش، بیگانه به نظر می‌رسد. در ادامهٔ راه «سفر مادر کراوزه به خوشبختی» و «مردم در روز یکشنبه»، فیلم **کوله وامپه°** — ۱۹۳۲ — نخستین اثر فیلم ساز بلغاری «اسلاتان دودُف»[13] به شمار می‌آید. فیلم نامهٔ این تنها فیلم کمونیستی جمهوری وایمار را «برتولت برشت» و «ارنست اتوالت»[14] نوشتند و موسیقی متن آن را «کورت وایل» تصنیف کرد.

این فیلم در نخستین قسمت خود تصویری دقیق از نکبت و فقر جسمی و روانی را در یک خانوادهٔ کارگری برلین به دست می‌دهد. وقتی به این خانواده آگهی می‌شود که باید خانهٔ خود را ترک گویند، آن ها ناچار به یک خانهٔ کوچک خارج از محدوده کوچ می‌کنند.

«کوله وامپه» بی آن که در مسیر دیگر فیلم های آلمانی — که اجباراً به توصیف خفقان محیط می‌پرداختند — قرار گیرد، تطور و دگرگونی سال های بحرانی را پیش گویی می‌کند.

دوربین در لحظه های پایانی فیلم به گرامیداشت از همنوعان و گروه‌های ورزشی کارگری می‌پردازد؛ اما صحنهٔ پایانی (جریان گفت و گو در یک تراموای زیرزمینی در برلین) دیگر باره مسیر فیلم را به یک استدلال دیالکتیکی می‌کشاند که استخوان بندی اصلی فیلم را می‌سازد.

از هوگن برگ تا گوبلز

سینمای شوروی پویایی بنیادین خود را مدیون انقلاب اکتبر است؛ در سینمای ایتالیای روزگار «موسولینی» و اسپانیای دوران «فرانکو» نیز نشانه هایی از یک رئالیسم انتقادی دیده می‌شود اما برعکس، چیرگی نازیسم تنها دست آوردهای قدیمی سینمای آلمان را بی چون و چرا از میان برد. این چیرگی، نه «فکر» امکان پیدایش یک «انقلاب ناسیونالیستی» را ممکن ساخت؛ نه ظهور یک سینمای هنری و نه امکان انتقاد در زیر فشار خودکامگی را، حتی در یک تبلیغ سینمایی. سیاست سینمایی «رایش سوم» همان قدر ناپذیرفتنی و بی اندیشه بود که «جهان بینی» رسمی آن. این سیاست سینمایی در حقیقت ادامه دهندهٔ سیاست کنسرسیومی زمان قبل از ۱۹۳۳ بود.

در همان نخستین سال استیلای نازیسم، تنها چند فیلم به طور مشخص به تجلیل از حزب نازی پرداختند: فیلم **کوکس، جوان هیتلری** اثر «هانس اشتاین هف»[15]، فیلم **براند، عضواس. آ.** اثر «فرانتس

12: Zille. 13: Slatan Dudow.
14: Ernst Ottwalt. 15: Hans Steinhoff.

°: نام محلهٔ آلونک نشینِ کارگرانِ بیکارِ حومهٔ برلین.







فریتس لانگ
M (قاتل)
۱۹۳۰















یوزف فن اشترنبرگ
فرشتهٔ آبی
۱۹۳۰











گئورگ ویلهلم پابست
رفاقت
۱۹۳۰







اسلاتان دودُف
کوله وامپه
۱۹۳۲







زایتس»[۱۶] و فیلم **هانس وستمار** اثر «فرانتس ونزلر»[۱۷].

فکر اصلی ساختن چنین فیلم هایی را سازمان های اقتصادی هوشیار عرضه کردند؛ صاحبان اصلی قدرت ابتدا به این آثار سرد و بی اعتنا بودند. از همان سال ۱۹۳٤ «حزب نازی و اعضای وابسته به آن» — به استثنای گروه جوانان هیتلری — نسبت به سینما رفتاری محتاطانه داشتند.

مبلغان نازی به درستی دریافته بودند که سینما هنگامی می‌تواند با اثربخشی بیشتری در جهت هدف های آنان مؤثر بیفتد که در قالب داستان های تفریحی غیرسیاسی عرضه و یا در داستان های مشابه تاریخی بیان گردد. اما برای رسیدن به این هدف ها نیازی بدان نبود که از راهی که سازمان «اوفا» تحت نظارت «هوگن برگ»[۱۸] از مدت ها قبل پیموده بود، منحرف گردند.

پیش از ۱۹۳۳ نیز فیلم های رئالیستی و انتقادی در ردیف استثناها به شمار می‌رفتند و در خارج از کنسرسیوم ها پدید می‌آمدند؛ قدرت‌نمایی هنری «اوفا» با ساختن «فرشتهٔ آبی» به پایان رسید.

در برابر حدود ده‌فیلم صامت از «لانگ»، «ساگان»، «یوتسی» و «دودُف»، صدهافیلم تخیلی مبتذل و فیلم های وطنی باب روز ساخته شده بود. از نظر هنری فیلم های «دست راستی» جمهوری وایمار فاقد اهمیت بودند. محبوبیت و تأثیر آن ها طبعاً به مراتب بیشتر ازفیلم های «دست چپی» بود و هم آن ها بودند که به صورت نمونهٔ سیاست سینمایی نازیسم درآمده بودند.

در سال ۱۹۲۲ سازمان «اوفا» نخستین فیلم خودرا در بارهٔ «فردریک کبیر» توسط «سِر پی» و به نام «فرید ریکوس رکس»[۱۹] پدید آورد. او فرمانبرداری «فردریک» ولیعهد را در برابر خواسته های سخت پدرش، دلیلی بر پیروزی های بعدی او می‌داند. «هانس اشتاین هف» همین موضوع را دقیقاً در سال ۱۹۳۵ در فیلم **پیرمرد و ملکهٔ جوان** به کار گرفت. در آخرین سال های جمهوری وایمار بسیاری از فیلم ها به گرامیداشت فعالیت های آن دسته قدرتمندان ازخود راضی پرداختند که برای به اصطلاح خدمت به ملّت خویش، قانون را لگدمال کردند. از آن گونه است فیلم های: **کنسرت فلوت سانسوسی** — ۱۹۳۳ — و **یورک** اثر «گوستاو اوسیکی»[۲۰]؛ **یاغی** — ۱۹۳۲ — اثر «لوئیس ترنکر»[۲۱] و **سرود کلیسای لوتین** — ۱۹۳۳ — اثر «فریدریش تسلنیک»[۲۲]. فیلم های جنگی نظیر **آخرین هنگ** — ۱۹۳۰ — اثر «کورت برنهارت»[۲۳]؛ **کوه ها درشعلهٔ آتش** — ۱۹۳۱ — اثر «ترنکر» و **فلق** — ۱۹۳۳ — اثر «اوسیکی». این ها از جنگ به عنوان «حمام فولاد» ستایش می‌کردند. جمله هایی نظیر: «ما به زودی به جنبش درخواهیم آمد؛ چون در غیر این صورت سرزمین و خانه و کاشانه ای نخواهیم داشت» و «ما آلمانی ها برای آن که قوایمان را حفظ کنیم گاه به گاه به‌چنین شرایطی نظیر این جنگ نیاز داریم» در فیلم های دوران پیش از نازیسم «اوفا»... شنیده می‌شود. در «رایش سوم» نیز آشکارتر از این ممکن

16: Franz Seitz. 17: Franz Wenzler.
18: Hugenberg. 19: Fridercus Rex.
20: Gustav Ucicky. 21: Luis Trenker.
22: Friedrich Zelnik. 23: Kurt Bernhart.

نبود چنین چیزی را بیان کرد.

در دوران سرخوردگی، پردهٔ سینما مورد هجوم موج بزرگی از اُپرت های پرهیاهو و فیلم های تفریحی قرار گرفت. این فیلم ها یا مانند سه نفر در ایستگاه بنزین گیری — ۱۹۳۰— اثر «ویلهلم تیله»[۲۴] به تعدیل شرایط نامناسب مسلط بر جامعه می‌پرداختند و یا از برابر این ناملایمات، مانند **رقص کنگره**— ۱۹۳۱— اثر «اریک چارل»[۲۵] به دنیای شاعرانهٔ گذشته می‌گریختند.

«در آلمان، بر شادترین فَیلم های عصر دمکراسی، آرامش کلیسایی دیکتاتوری حکمفرما بود» (هورگ هایمر و تئودور آدورنو). این گرایش ها بی هیچ تغییری پس از ۱۹۳۳ نیز ادامه یافت. آلمانی بزرگ یا حداقل ژرمن ها، نقطهٔ ثقل فیلم های زیرین قرار گرفتند:

حاکم— ۱۹۳۷— و **سلطان بزرگ**— ۱۹٤٤— اثر «وایت هارلان»[۲۶]؛ **فردریک شیللر**— ۱۹٤۰— و **آندراس شلوتر**— ۱۹٤۲— اثر «هربرت مایش»[۲۷]؛ **روبرت کُخ**— ۱۹۳۹—و**اُهم کروگر**—۱۹٤٤— اثر «هانس اشتاین هُف»؛ **کمدین ها** و **پاراسلسوس** اثر «گئورگ ویلهلم پابست»؛ **بیسمارک**— ۱۹٤۰— و **اخراج**— ۱۹٤۲— اثر «ولفگانگ لیبن اینر»[۲۸].

در ادامهٔ فیلم های جنگی «اوفا» فیلم های **مأموریت میخائیل**— ۱۹۳۷ —؛ **مرخصی به‌قید سوگند شرافت** —۱۹۳۸—؛ **برای لیاقت** —۱۹۳۸—؛ **اشتوکاز**[۲۹] —۱۹٤۱— و **دانشجویان نظام** — ۱۹٤۱— اثر «کارل ریتر»[۳۰]، —۱۹۳۹— اثر «هربرت مایش» و **جوخهٔ یورش لوت زوف** — ۱۹٤۱— اثر «هانس برترام»[۳۱] و بسیاری فیلم های دیگر نیز ساخته شد. درعین حال فیلم های غیر سیاسی تفریحی نیز نامستقیم به‌تقویت «نیروها از طریق شادی» می‌پرداختند. فرحناک ترین فیلم ها، فیلم «رقص کنگره» را سرمشق خود ساخته بودند.

«ویلی فورست»[۳۲] اتریشی پیش از «انضمام»، فیلم **بالماسکه**— ۱۹۳٤— و **آلوتریا** —۱۹۳٦— را ساخت، و بعد انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده است به‌ساختن فیلم های **بل آمی** — ۱۹۳۹ —، **اپرت**— ۱۹٤۰— و**خون وینی**— ۱۹٤۲— پرداخت.

«فیلم های محرک» با تغییراتی اندک دوباره نمایش داده می‌شوند. فیلم های «وایت هارلان»، مانند **جوانی**— ۱۹۳۸— **قلب نامیرا**— ۱۹۳۹— و **قربانی**— ۱۹٤٤—، نمایشگر این واقعیت اند که قهرمانانشان در درون خود دستخوش کشش هایی اسرارآمیزند.

«امیل یانینگز»[۳۳] و «هاینریش گئورگه»[۳٤]، هنر پیشگان بزرگ رژیم نازی در ایفای این گونه نقش ها تخصّص داشتند. فیلم «فرشتهٔ آبی» در اثری به نام **ترامولوس**— ۱۹۳٤—ساختهٔ «کارل فرولیش» دوباره بازسازی می‌شود— و بار دیگر نیز با بازیگری «امیل یانینگز».

24: Wilhelm Thiele.
25: Eric Charell.
26: Veit Harlan.
27: Herbert Maisch.
28: Wolfgang Liebeneiner
29: Stukas.
30: Karl Ritter.
31: Hans Bertram.
32: Willi Forst.
33: Emil Jannings.
34: Heinrich George.

فیلم «پستچی» اثر «اوسیکی» — ۱۹۴۰ — نیز در زنده نگه داشتن روش های قدیمی مؤثر بود.

اگر قرار می‌شد فیلمی مستقیماً برای خدمت به هدف های رژیم نازی ساخته شود، این فیلم، یا به‌صورت فیلمی با مسائل روانی ساخته می‌شد، یا براساس رمان‌های تاریخی، نظیر فیلم **جهود شیرین** — ۱۹۴۰ — اثر «هارلان»، یا **من محکوم می‌کنم** — ۱۹۴۱ — اثری از «لیبن اینر» که وی در آن می‌کوشد «آسان میری»[۳۵] را توجیه کند.

سینمای عصر نازیسم تنها در یک مورد توانست سینمای آلمان را از نظر ظاهر از محدودهٔ سرمشق های دورهٔ جمهوری فراتر برد: در فیلم های مستند «لنی ریفنشتال»[۳۶]

«لنی ریفنشتال»، زادهٔ ۱۹۰۷، رقاصه ای هفده ساله بود که توسط «آرنولد فنک» کشف شد و برای بازی در فیلم های او استخدام و مشغول به کار گردید. او در بسیاری از فیلم های «فنک» شرکت جست. وی فیلم **نور آبی** — ۱۹۳۲ — را برای نخستین بار، شخصاً کارگردانی کرد. داستانی با چند رویداد پراحساس، زمینهٔ اصلی را پدید می‌آورد. دنیای کوهستانی صخره‌ها در سایه روشنای اسرارآمیزی فرورفته بود. «لنی ریفنشتال» همهٔ هنر فیلم پردازی خود را برای ایجاد چنین فضایی به کار گرفته بود. آشنایی او با «هیتلر» — که دربارهٔ آن سخن بسیار رفته است — و احترام و ارزش خاصی که «هیتلر» برای کارهای او قائل بود مایهٔ آن شد که «لنی ریفنشتال» سفارش ساختن چندین فیلم رسمی مستند را به دست آورد.

پیروزی اعتقاد — ۱۹۳۳ — فیلم کوتاهی بود دربارهٔ اجتماع حزبیِ سالِ ۱۹۳۳ که زمینه ساز ساختن فیلم دیگری از او، به‌نام **پیروزی اراده** — ۱۹۳۵ — گردید. فیلمی بلند دربارهٔ اجتماع حزبیِ سالِ ۱۹۳۴. او با اختیارات کامل، با همکاری گروهی از فیلم برداران، از این اجتماع در نورنبرگ فیلم برداری کرد. پیش درآمد فیلم خاطرهٔ فیلم های کوهستانی «فنک» را به یاد می‌آورد: از درون پانورامایی از ابرها، هواپیمایی به سرنشینی «هیتلر»، گویی از سرزمینی ماورایی، برای رهایی به سوی زمین نازل می‌شود.

دوربین در نماهایی ثابت و متقارن، مقرنس کاری هایی را که بر قطعات عظیم ساختمانی پیش آمده دیده می‌شود، در کادر می‌گیرد و در یک حرکت عمودی در امتداد میله های پرچم، بر عظمت و گستردگی این رژه تأکید می‌کند. حرکت دوربین در امتداد فواصل دسته ها، برنظم بسیار دقیق آن تأکید می‌ورزد و «پیشوا»، به‌عنوان ناظم این نظم غیرعادی، ظهور می‌کند. او به تنهایی از میان معبر پهن و خالی میان دسته های رژه‌رونده می‌گذرد و پشت میز خطابه که به بلندی یک بنای مرتفع است می‌ایستد. در این جا محتوای فیلم در خدمت شکل ظاهری آن قرار می‌گیرد؛ دیگر به راحتی نمی‌توان گفت که آیا دوربین است که از یک رژه فیلم برداری می‌کند یا این که این رژه است که برای فیلم برداری بازسازی شده است؟ اجتماع اصلی حزب تنها در سالن سینماست که شکلی درخور پیدا

35: Eutanasie. 36: Leni Riefenstahl.

می‌کند. چنین بود فیلمی که «لنی ریفنشتال» آن را آفرید.

در هر دو بخش فیلم **المپیک** (۱۹۳۸) — «جشن ملت ها» و «جشن زیبایی» — «ریفنشتال» بازی های المپیک ۱۹۳٦ را سرمشق خود قرار داد. در مقدمه ای، پیوندهای اسطوره ای این رویداد مشخص می‌گردد. ورزش کاران پاداش تلاش خود را با حضور «پیشوا» دریافت می‌کنند؛ این تلاش ها — همچون آیین و مناسک قربانی کردن — به یمن وجود اوست. از سکانس ها که به شکلی ریتمیک مونتاژ شده اند، برنمی‌آید که نیازی به تفسیر داشته باشند. موسیقی جای آن را می‌گیرد؛ مثلاً در پرش با نیزه که شب هنگام صورت می‌گیرد. چون کار برش این فیلم را «والتر روتمان»[37] انجام داد، بسیاری از تاریخ نگاران تصور می‌کنند که باید کار اصلی فیلم را از آنِ او دانست. بی هیچ تردیدی باید گفت که این سوءظن درست نیست، اما درعین حال بروز آن بدیهی می‌نماید، چون در فیلم های «ریفنشتال» روش «برش مایل» همچنان به سبک «روتمان» صورت می‌گیرد. همان حالت جذبه نسبت به قشر متحرک ظاهری و همان بی توجهی نسبت به محتوا بر آنان حکمفرماست؛ مانند فیلم «برلین، سمفونی شهری بزرگ»، محتوا تاحد محرک «ضرب آهنگِ درونی» سقوط می‌کند. تنها چیزی که فیلم های «روتمان» فاقد آن بودند، مرکزیتی بود که حرکات را تنظیم می‌کرد. این مرکزیت در فیلم های «ریفنشتال» درقالب «پیشوا» پدیدار گردید.

«ریفنشتال» در سال ۱۹۳۸ همکاری خود را در کار ساختن فیلم های مستند جنگی ترک گفت. او با ساختن دومین فیلم بلند خود **زمین پست** (ساخته شده به سال ۱۹٤٤، و نمایش داده شده به سال ۱۹٥٤) باردیگر به عرفان مبتذل فیلم «نور آبی» بازگشت.

37: Walter Ruttmann.

«رئالیسم شاعرانه» در فرانسه

در آستانهٔ نفوذ و توسعهٔ سینمای ناطق امریکا در فرانسه، مؤسسهٔ «گومون» در سال ۱۹۲۸ نخستین برنامه‌ریزی های خود را در زمینهٔ تولید فیلم های ناطق عرضه نمود. لیکن روش فنی ضبط صدای فیلم های فرانسوی به‌نظر می‌رسید که عجالتاً ناقص باشد. در این زمینه، هنرمندان فرانسوی به‌ویژه مخالف کاربرد روش های تازهٔ وارداتی بودند، زیرا در آن نوعی کلاه‌برداری اقتصادی می‌دیدند.

«رنه کلر» سینمای ناطق را چنین وصف کرد: «چیزی که از سوی بازرگانان به‌صورت کشفی جدید تبلیغ می‌شود، هیولایی است غیرعادی که عاقبت پردهٔ سینما را به‌صورت تآتر مردم فقیر درخواهد آورد».

اما نخستین فیلم های ناطق با استقبال فراوان مردم روبه‌رو شدند و خود موجب پدید آمدن شمار فراوانی فیلم های ساده و بی ادعا گردیدند که همین کار مایهٔ محبوبیت بیش از پیش این روش فنی گردید.

تولید سینمایی فرانسه در آغاز دههٔ سی به صد و پنجاه فیلم در سال افزایش یافت. چون این کشور در آغاز فاقد یک سیستم ضبط کامل صدا بود، از این رو ناچار گردید برای تجهیز استودیوهای خود پول های هنگفتی به‌عنوان حق استفاده از این گونه ابزار فنی به‌شرکت های امریکایی و آلمانی بپردازد. لیکن این عمل خود موجب افزایش هزینه های تولید می‌گردید و درصد ریسک کردن برای تولید فیلم را افزایش می‌داد، به‌طوری که فقط برخی از تراست های بزرگ سینمایی قادر به تولید مداوم فیلم های سینمایی بودند.

شرکت امریکایی «پارامونت» شعبه ای در پاریس ایجاد کرد تا از آن‌جا فیلم هایی را که به‌زبان های دیگر می‌ساخت برای صدور به‌سایر کشورهای اروپایی آماده کند. (در آلمان نیز — در آغاز دههٔ سی — همزمان فیلم هایی به‌زبان های آلمانی و فرانسوی تهیه می‌کردند)؛ اما دیرتر به‌تدریج آشکار شد که صداگذاری فیلم پس از خاتمهٔ آن ارزان‌تر تمام می‌شود، پس ناگزیر «پارامونت» شعبهٔ خود را در پاریس تعطیل کرد.

پس از یک دوران به‌ظاهر رشد و پیشرفت اقتصادی در نخستین مراحل سینمای ناطق، زمانِ سرخوردگی ها و شکست ها آغاز گردید. درآمد سینماهای پاریس از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۲ جهش‌وار افزایش یافت و بعد تا سال ۱۹۳۵ رو به کاستی نهاد و از آن پس تا سال ۱۹۳۷ دوباره سیر صعودی

پیمود. در این دگرگونی ها، می‌توان روند تحولات اقتصادی سینمای فرانسه را مشاهده نمود.

بحران اقتصاد جهانی به کمک سیاست های حمایت از تولید کنندگان برای مدت زمانی کوتاه از فرانسه دور نگه‌داشته شد، سپس جنجال های مالی که در آن نمایندگان مجلس و حتی نخست وزیر نیز درگیر شدند، اقتصاد جمهوری را لرزاند. شمار بیکاران در سال ۱۹۳۵ به رقمی رسید که هرگز در فرانسه سابقه نداشت. صاحبان صنایع سینمایی نسبت به سرمایه گذاری های جدید روی چندان خوشی نشان نمی‌دادند. شکست سخت شرکت «گومون، فرانکو، فیلم او بر»، بانک اعتبارات ملی را نیز به ورشکستگی کشاند؛ در سال ۱۹۳۶ سرانجام حکومت جبههٔ ملی به رهبری «لئون بلوم» موفق به برقراری شرایط اقتصادی باثبات تری گردید. به هرحال همهٔ این سختی ها سبب گردید تا خون تازه‌ای در رگ های سینمای فرانسه جاری گردد. بار دیگر تهیه کنندگان و کارگردانان مستقل به علت ورشکستگی شرکت های بزرگ امکانات تازه‌ای به دست آوردند؛ تعارضات اجتماعی-سیاسی، سینما را در ارتباط نزدیک تری با واقعیت ها قرار داد. بدین سان سال های میان ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ برای سینمای فرانسه به صورت سال های پرباری درآمد و موفق به ابداع سبک و روش ویژه‌ای شد که در خارج ازفرانسه موجب کسب اعتبار برای آن گردید.

گرایش به واقعیت‌ها و انتقاد شدید اجتماعی همراه با نوعی بدبینی نامشخص، از ویژگی های بیشتر فیلم های این دوره به شمار می‌رود. بعدها جنگی که در راه بود برآن سایه افکند.

ژان ویگو[1]

«ژان ویگو»، ۱۹۰۵ــ ۱۹۳۴، یکی از نیرومندترین و در عین حال ناشناخته‌ترین استعدادهای سینمای فرانسه بود. به سبب مرگ زودرسش، آثار او به سه فیلم ــ که از این میان یک فیلم کوتاه مستند او به حساب نیامده است ــ محدود می‌گردد؛ آثار او منعکس کنندهٔ تحول موج سینمای پیشرو دوران صامت به رئالیسم انتقادی دههٔ سی است.

درفیلم های «ویگو»، هم سنت های سینمای ناب و هم سوررئالیسم، آشکارا دیده می‌شوند؛ برای نخستین بار بر آثار او صبغه ای از تأثیر سینمای صامت روسیه را می‌توان مشاهده کرد. اما «ویگو» این تأثیرات را به صورت سبکی شخصی ارائه می‌کند که خود نشانگر آن است که سینما نیز باید از زندگی اجتماعی و تضادهای آن حرکت های تازه‌ای دریافت کند.

«ویگو» فرزند «آلمریدا»ی آنارشیست و مدیر روزنامه بود که در سال ۱۹۱۷ به شکلی مرموز دریکی از زندان های پاریس کشته شد. «ویگو» با نامی مستعار نزد دوستان پدرش بزرگ شد. او پس از یک دوران کوتاه کارآموزی به عنوان دستیار فیلم بردار، از کمک مالی پدرزنش برای خرید یک دوربین استفاده کرد و در سال ۱۹۲۹ فیلمی مستند دربارهٔ «نیس» تهیه کرد که مدت زمانی طولانی

1: Jean Vigo.

به‌علت بیماری در آن‌جا زیسته بود.

«ویگو» برای اجرای این منظور با «بوریس کاوفمن» فیلم بردار (که برادر «ژیگا ورتف» بود) همکاری کرد. او در آغاز بر آن بود که فیلمی مستند به‌صورت شعری غنایی دربارهٔ تضاد میان دریا و خشکی پدید آورد؛ اما در حین کار باورهای اجتماعی جایگزین آن گردید. فیلم **دربارهٔ نیس** به‌صورت یک فیلم انتقادی ــ طنز آمیز درآمد: «ویگو» و «کاوفمن» با دوربین مخفی از زنان ثروتمندی که در بلوار آنگلز نیس به گشت و گذار مشغول بودند فیلم برداری کردند؛ «ویگو» در حین مونتاژ، صحنه هایی از شهر قدیمی نیس را با تصاویری جالب از باغ وحش درهم آمیخت. تصاویر تحریک آمیز هتل های اشرافی و مراکز پرزرق و برق یادبودها، دنیای یکنواخت و پرامتیاز این گونه افراد را به زیر سؤال می‌کشید؛ فعالیت های توریستی این مرکز شنا را، عروسک هایی به سُخره می‌گیرند که از یک قطار اسباب‌بازی پیاده و به‌وسیلهٔ چوبدستی «کروپیر»[۲] جمع آوری می‌شوند. در صحنهٔ کارناوال، که بخشی از آن «اسلوموشن» نشان داده می‌شود و در تأکید بر ضرب آهنگ تصویرهای آسمان و دریا که درمیان آن جا گرفته است، می‌توان تأثیر سینمای ناب را مشاهده نمود.

دربارهٔ نیس یک فیلم ساخته و پرداختهٔ مونتاژ بود که تصاویر آن فقط در تضاد با یکدیگر معنی و مفهوم پیدا می‌کردند.

«ویگو»، در زیرنویس فیلم، آن را یک «نقطه نظر مستند» نامید. این سخن نمایشگر رابطهٔ فیلم در برابر واقعیت است. اگر می‌بینیم «ویگو» با واقعیت بازی می‌کند و تضادهای آن را نشان می‌دهد، این فقط به خاطر آن است که بدان استناد کند. از این رو «ویگو» مستثنیٰ از دیگر فیلم سازان پیشرو دوران صامت است که محیط شرقی پاریس یا بندر مارسی را به‌عنوان تنها وسیلهٔ شکوفایی حالات ذهنی خود به کار می‌گرفتند. «ویگو» به‌سوی عینیت ها گرایشی تمام‌عیار پیدا کرد. فیلم مستند اجتماعی او می‌کوشید دنیا را از آن سوی نقطه‌نظرهای عادیش به‌ما نشان دهد، چشمان تماشاگرش را بازکند و درصورت امکان او را برای «راه حلی انقلابی» تحریک کند.

نمایش **دربارهٔ نیس** در منطقهٔ «کلومبیر» پاریس ابتدا هیچ گونه واکنشی برنیانگیخت. «ویگو» به نیس بازگشت و در آن‌جا نخستین کلوب سینمایی «دوستداران سینما» را تأسیس کرد. کمپانی «گومون» به‌او پیشنهاد کرد فیلمی مستند دربارهٔ شنا بسازد و قرار شد که «ژان تاریس» قهرمان، شخصیت اصلی آن باشد. **تاریس** ــ ۱۹۳۱ ــ برای شناهای زیرآبی اش ــ که به‌صورت اسلوموشن گرفته شده بود ــ جالب توجه بود. نخستین فیلم بلند «ویگو»، **نمرهٔ اخلاق صفر** ــ ۱۹۳۳ ــ نیز، «نقطه نظری مستند» به‌شمار می‌آمد. در این جا عنصر طنز نقش برجسته ای پیدا می‌کند. «ویگو» در این فیلم به توصیف زندگی در یک مدرسهٔ بسیار محافظه کار شبانه روزی ومقرراتی از دیدگاه «بچه مدرسه ها» می‌پردازد. او درعین حال از خاطرات دوران مدرسهٔ خود بهره می‌گیرد.

نمرهٔ اخلاق صفر با نیشخندی گزنده، شیوه های جاری آموزش و پرورش را به انتقاد می‌گیرد.

۲: *Croupier*: کسی که در پشت میز قمارخانه ها مسئول توزیع وجمع آوری ژتون هاست.

آموزگاران و مسئولان این مدرسه به صورت خرده بورژواهایی لاغر و مردنی، بوروکرات و سادیست دیده می‌شوند؛ و رئیس مدرسه یک کوتولهٔ ریشوست با صدایی جیغ جیغی؛ همهٔ این ها با همکاری یکدیگر شیوهٔ خود کامه ای پدیدآورده اند که: نمرهٔ اخلاق، و همراه با آن ممنوعیت استفاده از تعطیلی روزیکشنبه چون شمشیر «دِمکُلس» برفراز سر بچه ها آویزان است. دکوری غم انگیز، محیط زندگی روزانهٔ بچه ها را پوشانده است. حیاط یکنواخت مدرسه، اتاق های ویران کلاس های درس و سالن های ساده و بی تجمل، که همهٔ آن ها با زنگ مدرسه کامل می‌شوند.

فیلم با علاقه ای آشکار، نیاز نوجوانان و تلاش آن ها را در برابر خودکامگی «مربیان» بیان می‌کند. در یکی از زیباترین سکانس های آن می‌بینیم که چگونه کودکان یکی یکی از صف خارج می‌شوند و ناپدید می‌گردند بی آن که آموزگار متوجه شده باشد («فرانسوا تروفو» این سکانس را در فیلم **چهارصد ضربه‌ی** خود به کار می‌گیرد). مشعل شورش وقتی برافروخته می‌شود که «تابارت»، شخصیت اصلی فیلم، به یکی از آموزگاران بداخلاق مدرسه، این جملهٔ تحریک آمیز را می‌گوید: «آقای معلم، من به شما می‌گویم، گُه».

دانش آموزان پرچم سیاهی را بالا می‌برند. آن ها با پاره‌پاره کردن متکاها و ریختن پرهای آن در اتاق، نگهبان را دچار وحشت می‌کنند و با خواندن سرود پیروزی بر بالای بامِ اتاق های مدرسه، رژه می‌روند و مهمانانِ یک جشن تحصیلی را در حیاط مدرسه با کفش ها و کتاب های خود گلوله باران می‌کنند. «ویگو» ناچار بود این فیلم را در شرایطی بسیار دشوار به پایان ببرد؛ پول و وقت کم بود و اجباراً بسیاری از صحنه های پیش بینی نشده در فیلم نامه امکان اجرای عملی نداشت. از این رو ریتم فیلم گه گاه دچار لغزش هایی می‌شود. اما در زیر پوستهٔ نازک تکنیکِ نه چندان موفق فیلم، ما شاهد و ناظر شعری طغیانگر و رهایی بخش هستیم. در سکانسِ طغیان در سالن بزرگ خواب، با حرکات آرام و رؤیایی و یک موسیقی — که برعکس نواخته می‌شود — زبان سور رئالیست ها بار دیگر کاربرد تازه ای پیدا می‌کند. با همهٔ غیرواقعی بودن قصه، سمت گیری حملات فیلم بسیار مشخص است: «ویگو» به انتقاد از روش آموزش و پرورش بورژوایی می‌پردازد و این عمل را به شکلی به کار می‌برد که مسئولان چنین نظامی را به ریشخند بگیرد؛ اما این فیلم در قالب کمدی شیرین خود، تلخی عمیقی را نیز نهفته دارد. در حقیقت فیلم **نمرهٔ اخلاق صفر** در برابر همهٔ نهادهای قدرت به مبارزه می‌پردازد؛ در برابر کلیسا، پلیس و مدارس و در این راه چیزی از فیلم **عصر طلایی** کم نمی‌آورد. به همین علت فیلم **نمرهٔ اخلاق صفر** بلافاصله پس از نمایش توسط سانسور فرانسه توقیف شد و تنها پس از سال ۱۹۴۵، فیلم اجازهٔ نمایش رسمی پیدا کرد.

فیلم **آتالانت**— ۱۹۳۴— آخرین فیلم ویگو نیز مانند **نمرهٔ اخلاق صفر** برخوردار از همان عناصر واقعی و شاعرانه است. «آتالانت» نام یک کشتی است که کاپیتان آن به تازگی ازدواج کرده است. همسر جوان کاپیتان از زندگی در این کشتی چندان خشنود نیست؛ او از کشتی پیاده می‌شود و به میل خود عازم پاریس می‌گردد، اما ملوانی که از سوی همسرش در تعقیب اوست، او را دوباره نزد همسرش بازمی‌گرداند.

«ویگو» در فیلم خود تصاویری رؤیایی و مِه گرفته از مناظری در حال عبور ترسیم می‌کند و زن جوان را نسبت به زندگی اسرارآمیز و تازهٔ خود برمی‌انگیزاند. در کشتی نیز محیطی فرمانرواست که چندان واقعی نمی‌نماید. کشتی پر از گربه است و اتاقک «پرژول»، ملوان پیر و غیرعادی نیز انباشته است از چیزهای شگفت. صحنه‌ای که «ژان» (کاپیتان کشتی) در زیر آب به دنبال همسرش شنا می‌کند و اورا پوشیده در چادر سفید بلندی در حرکت می‌بیند، از صحنه‌های رؤیایی فیلم به شمار می‌رود. از سوی دیگر فیلم به هیچ وجه در پی انکار واقعیت‌ها نیست. شخصیت‌هایش کاملاً طبیعی هستند. «ژان» کارمند یک مؤسسهٔ کشتی‌رانی است و از سوی آن مؤسسه استثمار می‌شود. «ژولیت»، همسر وی، در شهر پاریس گرفتار این مشکل است که می‌خواهد بدون داشتن هیچ رابطه‌ای، شغلی برای خود دست و پا کند.

در این جا نیز همانند دیگر آثار «ویگو»، عناصر شاعرانه در ترکیب انتقاد اجتماعی جلوه‌گر می‌شود. فیلم **آتالانت** آشکارا فاقد ارزش‌های هنری بود و حتی می‌شود گفت ساختار آن تا اندازه‌ای خام می‌نمود. این فیلم درپی کشف حقایق بود و چیزهای عادی روزانه را بازگو می‌کرد. فیلم «ویگو» پس از پایان کار به خواستهٔ تهیه کننده و توسط وی کوتاه گردید و ترانه‌ای که بسیار «دلخواه» مردم بود در متن فیلم گذاشته شد؛ ولی پس از مرگ «ویگو» دوستانش موفق شدند همان نسخهٔ اصلی فیلم را دوباره تهیه کنند.

رُنه کلر

«رنه کلر» ابتدا در برابر سینمای ناطق موقعیتی مخالف برگزید؛ اما پس از آن که در لندن نخستین آثار سینمای ناطق را مشاهده کرد، دیدگاه‌های تغییرناپذیر خود را تغییر داد.

فیلم **زیر شیروانی‌های پاریس** — ۱۹۳۰ — در حقیقت بیانیهٔ هنری سینمای ناطق برشیوهٔ فیلم **فراریان** اثر «پودوفکین» به شمار می‌آید: گفت‌وگوها تا حداقلِ مورد نیاز کاهش داده شد و گاه نیز حالتی بدیهه گونه به خود گرفت: تصویر و صوت در رابطه‌ای کنترپوان‌وار نسبت به هم قرار گرفتند؛ از سوی دیگر گفت‌وگوی خاموش دو نفر (به‌صورتی صامت) از پشت شیشه‌ای مات مشاهده می‌گردید.

«کلر» در فیلم تازهٔ خود دنیای سال‌های جابه‌جایی قرن را ترک گفت و به زمان حال رسید: به محیط خوانندگان خیابانی پاریس، دزدها و جیب‌برها. داستان فیلم تا اندازه‌ای لحن رمانتیک و احساساتی داشت: «آلبر»، خوانندهٔ دوره‌گرد خیابانی، عاشق «پولا»ی زیبای رومانیایی است؛ اما وقتی که او به مدت چهارده روز بدون گناه به زندان می‌افتد، «پولا» عاشق دوستش «لوئیس» می‌شود و «آلبر» ناچار از تسلیم در برابر اوست. در جریان این موضوع، ماجراهایی از محیط قشرهای پایین جامعه به میان کشیده می‌شود — یکی از دوستان «آلبر» چمدانی را که دزدیده است، نزد او به امانت می‌گذارد و همین موضوع باعث بدبختی او می‌شود؛ به خاطر «پولا» با گانگسترها درگیری پیدا می‌کند — این صحنه بسیار موفق از کار درآمده است: در حالی که صحنه، پس از عبور یک لوکوموتیو،

انباشته از بخار می‌شود، با شکستن و خرد شدن فانوس ها به تدریج تاریکی جایگزین می‌گردد و صدای فریاد و ناله و رفت و آمد به گوش می‌رسد.

«کلر» این حقه های سینمایی را با ماجراهای بی شمار طنزآمیز فرعی و حالت های شاعرانه درهم آمیخت. شاه مایهٔ فیلم، ترانه های آوازخوانان دوره گرد در میدان ها و کوچه پس کوچه هاست که دنیای ویژهٔ آثار «کلر» را احاطه کرده اند: آکوردئون نواز کور، زوج خشن فیلم، پلیس و نگهبان راحت طلب تن پرور.

یک حرکت حساب شدهٔ عمودی دوربین در تضادهایی خنده آور، انعکاس ترجیع بندی را در همهٔ طبقات یک خانهٔ اجاره‌ای دنبال می‌کند. فیلم «زیر شیروانی های پاریس» در نخستین نمایش رسمی اش در پاریس نتوانست موفقیتی به دست آورد. تغییر موضع «کلر» از فیلم های خنده دار به فیلم های عاشقانه و تجربیاتش با دنیای ناطق، تماشاگران را شگفت زده کرده بود، ولی نمایش این فیلم در برلین، کامیابی بزرگی نصیب «رنه کلر» کرد. این توفیق تأثیر خوبی نیز بر نمایش مجدد آن در فرانسه از خود برجای گذاشت.

«کلر» با ساختن فیلم **میلیون**— ۱۹۳۱— باردیگر به شیوهٔ فیلم **کلاه حصیری ایتالیایی** بازگشت. سناریوی فیلم براساس یک کمدی موزیکال اثر «بر» و «گیلمو» نوشته شده بود و داستان ناپدید شدن یک بلیت بخت آزمایی را شرح می‌داد که به دنبال آن به هم ریختگی ها و آشفتگی های خنده آور و تعقیب و گریزهای بسیار پدید می‌آمد. «رنه کلر» از امکانات سینمای ناطق به این شکل بهره گرفت: گفت وگوهای قطعه را به صورت ترانه ها و آوازها تغییر شکل داد. شخصیت های فیلم اغلب با آواز، خود را بیان می‌کنند: و به همین ترتیب گروه مؤمنان، نانواها، بقال ها و زن شیرفروش، که در جست وجوی «میشل»، نقاش بیچاره سرگردانند، در حالی که میشل خود به دنبال کتش می‌گردد که بلیط را در آن گذاشته و در همین زمان یک خوانندهٔ اپرا آن را خریده است.

دیری نمی‌گذرد که ماجرای پرهیجان آن تا دیواره های دکور داخل اپرا نیز کشانده می‌شود. چند نفر از تعقیب کنندگان، خود به صورت شخصیت های بازی اپرا درمی‌آیند. «کلر» با طنز خود داستان عاشقانهٔ بی ارزش نمایش را — که در صحنهٔ اپرا جریان دارد— با برابرهم گذاشتن یک صحنهٔ واقعی عاشقانه، به سُخره می‌گیرد. در نهایت، بلیط بخت آزمایی پیدا می‌شود و به صاحبش مسترد می‌گردد. کُر گروه مؤمنان به کر گروهی از تحویل دهندگان خوش روی کالاها بدل می‌شود. از سوی دیگر برخی از رویدادها به سبب شکل موزیکالشان غیرواقعی جلوه می‌کنند؛ البته دکورهای ساخت «لازار میرسون»[3] با پرده های سفید کشیده اش در این تأثیرگذاری به خصوص مؤثرند. فیلم در این میان برخی از شیوه های رفتار اجتماعی مردم را نیز مسخره می‌کند. فیلم **میلیون** بالهٔ پرتخیل و گرمی از انواع «تیپ ها» و موقعیت ها بود که گویا از واقعیت سرچشمه می‌گرفت، ولی درحقیقت فقط با عناصری از واقعیت، به بازی شادی می‌پرداخت.

3: Lazar Meerson.







ژان ویگو
نمرهٔ اخلاق صفر
۱۹۳۳





















رنه کلر
آزادی از آن ماست
۱۹۳۱







مارسل کارنه
ساحل مه‌آلود
۱۹۳۸







ژان رنوار
قاعدهٔ بازی
۱۹۳۹









شاید شیوهٔ کار «رنه کلر» در فیلم **میلیون**، ناب‌ترین جلوهٔ خود را یافته باشد، و این تنها بدین‌سبب بود که «رنه کلر» با همکاری صمیمانهٔ آرشیتکت خود یعنی «میرسون» و فیلم بردارش «ژرژ پرینال» [۴] این مهم را به‌پایان رساند. آن‌ها در هر صحنه، با یکدیگر، بر تمامی جزئیات نظارت داشتند.

گرایش به‌نوعی طنز اجتماعی که در بیشتر آثار «رنه کلر» به‌صورتی نامرئی وجود دارد در فیلم **آزادی از آنِ ماست**– ۱۹۳۱ – به گونه ای کاملاً آشکار خودنمایی می‌کند، گرچه این می‌تواند مسألهٔ اصلی نباشد.

«کلر» به گفتهٔ خود دراین دوران چپگرا به شمار می‌رفت. او می‌خواست فیلمی برضد سلطه گری مدرن ماشین و علیه «فکر مقدس بودن کار در صورتی که جالب و فردی نباشد» به‌وجود آورد.

فیلم برشالودهٔ فکری بنیادی و در عین حال ساده بنا شده است: مشابهتِ کاری که زندانیان در زندان انجام می‌دهند، با کار روی تسمه نقالهٔ مدرنِ بیرونِ زندان.

یکی از زندانیان موفق می‌شود از زندان بگریزد. او با نامی مستعار دست به‌تأسیس یک فروشگاه آلات موسیقی می‌زند و دیری نمی‌پاید که کارخانهٔ عظیم تولید گرامافون از آن پدید می‌آید: او اکنون از همهٔ تجربیات دوران زندان خود بهره برداری می‌کند: در کارخانهٔ او با کارگران مانند آدم های مصنوعی رفتار می‌شود. تمامی زندگی و رفتارشان مانند بردگان تحت کنترل درمی‌آید. اما سرانجام روزی از روزها، سروکلهٔ یکی از دوستان قدیمی آقای مدیر عامل، که دوران زندانش به‌پایان رسیده است، پیدامی‌شود؛ درخلال همین زمان یک گروه گانگسترنیزاوراز یرفشار می‌گذارند. بالاخره مرد کارخانه دار تصمیم می‌گیرد همراه دوست قدیمی اش آزادی را برگزیند و به‌زندگی ولگردانه روکند و کارخانه را به کارگران واگذارد. «کلر» این موضوع اجتماعی را در شکلی اُپرت گونه و خنده‌دار، که درفیلم های گذشته اش دیده نمی‌شد، ارائه کرد.

به‌جای گفت‌وگو، بیشتر صدای آواز یا آواز صدا به گوش می‌رسد. ترانهٔ «آزادی از آنِ ماست» که هر دو قهرمان فیلم سرمی‌دهند، به صورت شاه‌مایهٔ آزادی درمی‌آید.

این سرود نه تنها یادآور فرار از زندان است، بلکه نشانهٔ فرار از دیکتاتوری کارخانه نیز هست. منشی پرتحرک و بامحبت، شخصیتی است که در همهٔ آثار «کلر» به‌نوعی ظاهر می‌شود. وقتی در پایان هوایی طغیانی، اجتماع تشریفاتیِ گروهی برآشفته می‌شود و از صندوق های برجامانده، اسکناس ها مانند باران برزمین می‌ریزند، شخصیت های بسیار محترم درهم می‌لولند و به‌دنبال اسکناس ها سرودست می‌شکنند. در این حال مانند این است که باله ای جریان دارد؛ مانند **کلاه حصیریِ ایتالیایی** یا **میلیون**.

دکورهای فیلم موجب گردیدند که دنیای کار، شکلی انتزاعی، غیرانسانی و ناشناخته پیدا

4 : Georges Périnal.

کند. در پایان فیلم، ورود دو دوست به‌دنیای بی‌مسأله و افسانه‌وار ولگردی، به گونه‌ای کاملاً غیرواقعی جلوه می کند. با این همه درفیلم **آزادی ازآنِ ماست** روح طغیان آشکار است واین توقع وجود دارد که تماشاگر در این باره داوری کند. این فیلم «کلر» است که در برابر واقعیت های اجتماعی خود را «متعهد» احساس می‌کند. بااین حال این التزام، خصوصیات ویژهٔ «کلر»ی را با خود همراه دارد: شوخی، طنز وفاصله گرفتن ازخود.

یکی دیگر از مسائلی که «رنه کلر» در آثارش به کار می‌گیرد و در این جا نیز از آن استفاده می‌شود، مسألهٔ دوستی است: دوستی میان دو زندانی سابق درپایان فیلم نشان دهندهٔ پیروزی بر همهٔ وسوسه های سازش کثیف با شرایط محیط است؛ و این خود به‌فیلم لحنی انسانی می‌بخشد.

سکانس خنده‌دار تسمه نقاله درفیلم **آزادی از آن ماست** بعدها الهام بخش «چاپلین» درفیلمِ **عصر جدید**– ۱۹۳۵ – او گردید. مؤسسهٔ تولیدی «توبیس» متعلق به «کلر» تلاش کرد تا «چاپلین» را به داد گاه بکشاند اما «کلر» به آن نپیوست.

فیلم **چهاردهم ژوئیه**– ۱۹۳۲– باردیگر به‌محیط «مردم معمولی» پاریس بازگشت. قهرمانان این داستان (یک دختر گل‌فروش و یک راننده) سرآخر پس از آشفتگی های بسیار و دخالت های «دنیای زیرزمینی» موفق می‌شوند به هم دیگر برسند؛ فیلم آن‌طور که باید و شاید به‌پایهٔ فیلم **زیر شیروانی‌های پاریس** نرسید. کار بعدی «کلر»، هجویه‌ای سیاسی بود به‌نام **آخرین میلیاردر**– ۱۹۳٤– دربارهٔ دیکتاتور یک سازمان اداری در شهری کوچک و تخیّلی. ساختن این فیلم ابتدا برای مدتی به تعویق افتاد، زیرا به‌قدرت رسیدن «هیتلر» به‌عنوان موضوع یک فیلم «کلر»، برای مؤسسهٔ «توبیس» بیش ازاندازه تحمل ناپذیر می‌نمود. اما سرانجام وقتی این فیلم از سوی یک مؤسسهٔ دیگر به‌نمایش درآمد، درست مصادف بود با قتل پادشاه یوگسلاوی. جمعیت تماشاگر واکنش مساعدی به‌فیلم نشان نداد و درنتیجه فیلم **آخرین میلیاردر** به‌طور کامل شکست خورد.

به‌سبب سرخوردگی از این شکست، «رنه کلر» پیشنهاد «الکساندر کُردا» را برای ساختن سه فیلم درانگلیس پذیرفت.

نخستین فیلم انگلیسی «کلر» با نام **روحی به غرب می‌رود**– ۱۹۳۵– که براساس داستان **آقای تریسترام به غرب می‌رود** اثر «اریک کئون»[5] ساخته شده، ماجرای طنزآمیز داستان ارواح است. فیلمی است درخشان همراه با عناصر «کلر»ی که با شوخ‌طبعی اسکاتلندی درآمیخته و «امریکایی گری» را دست می اندازد. روحی در یک قصر اسکاتلندی پرسه می‌زند، اما روزی این قصر از سوی یک امریکایی ثروتمند خریداری می‌شود وسنگ به‌سنگ آن به امریکا انتقال داده‌می‌شود. روح به‌طرزی غریب و غیرمنتظره، به‌آرامش مورد آرزوی خود می‌رسد. «کلر» موفق می‌شود که مُهر شخصیت خود را بر این قصهٔ جن وپری بکوبد و آدم هایش را – به اضافهٔ روح – با نگاهی طنزآلود که از ویژگی فیلم های فرانسوی او بود، ترسیم کند.

5: Eric Keown.

فیلم دومی که «کلر» برای «کوردا» پدید آورد فیلم **خبرها را قطع کن** — ۱۹۳۷ — بود که کاملاً رضایت‌بخش نبود و در نتیجه کارهای اولیهٔ فیلمی برای کودکان به‌نام **هوای ناب** — ۱۹۳۹ — به‌سبب آغاز جنگ جهانی دوم قطع گردید. «رنه کلر» در سال ۱۹۴۰ قراردادی را امضا کرد که وی را به هولیوود فرامی‌خواند. در فیلم **شعله‌های نیواورلئان** — ۱۹۴۰ — «مارلنه دیتریش» نقش کنتسی تقلبی را بازی می‌کند که می‌خواهد با یک بانکدار ازدواج کند، اما سرآخر همراه ملوانی به‌می سی سی پی می‌گریزد. این فیلم در امریکا با استقبال چندانی مواجه نگردید. دو فیلم برجسته ای که «رنه کلر» در سال های جنگ جهانی در امریکا ساخت یکی فیلم **با یک جادوگر ازدواج کردم** — ۱۹۴۲ — بود و دیگری **فردا اتفاق افتاد** — ۱۹۴۳.

فیلم «با یک جادوگر ازدواج کردم» داستانی مربوط به ارواح بود که در واقع موضوع فیلم های «روحی به غرب می‌رود» و **شبح مولن روژ** را با تغییراتی به کار بسته بود: زنی که به‌عنوان جادوگر سوزانده شده بوده، مجدداً از خاک برمی‌خیزد تا انتقام مرگ خود را بگیرد؛ اما مصرف اشتباهی یک محلول عشق، اورا به دام یک ازدواج می اندازد. «فردا اتفاق افتاد» برعکس، داستان روزنامه‌نگاری را تعریف می‌کند که روزنامه‌های روز بعد به‌طرزی عجیب به‌دستش می‌رسد؛ در این فیلم چیزهای خنده‌دار در کنار چیزهای شگفت بروز می‌کند. **و بعد هیچ نمانده بود** — ۱۹۴۵ — فیلمی است جنایی که براساس یکی از داستان‌های «آگاتا کریستی» ساخته شده است که البته فیلمی است درخشان، اما چیزی بر آثار «رنه کلر» نمی افزاید. در سال ۱۹۴۶ — پس از دوازده سال دوری از وطن — «رنه کلر» بار دیگر به فرانسه بازگشت.

ژاك فدر[۶]

همزمان در سال ۱۹۴۳ که «رنه کلر» پس از شکست فیلم «آخرین میلیاردر» فرانسه را ترک گفت، کارگردان فرانسوی دیگری از امریکا به فرانسه بازگشت که در دوران سینمای صامت، فیلم های ارزنده ای ارائه کرده بود: این شخص «ژاک فدر» بود.

«ژاک فدر» بلژیکی (با نام واقعی «ژاک فردریک»، ۱۸۸۸ — ۱۹۴۸) در همان نخستین آثار خود به‌شیوهٔ رئالیسم دوران بعد سخن گفت. او در حالی که خود را از مسائل اساسی گروه پیشرو دورنگه‌می داشت در فیلم **کرنکبیل** — ۱۹۲۳ — (براساس نوول «آناتول فرانس») به‌دنیای ملموس و روزانه رسید.

«کرنکبیل» موفق شد **مرد کوچک** را بر پردهٔ سینما بیاورد، اما نه به‌شیوهٔ ساخته‌های «پاته» به‌عنوان فرآورد تضادهای بنیادی، بلکه به‌صورت یک توپ بازی در دست نیروهای خودکامه، و به‌صورت فردی تحقیر شده در دنیایی که براساس امتیازهای تحمل‌ناپذیر گروهی معین بر پا گردیده

6: Jaques Feyder.

است.

«فدر» در تحلیل و توصیف محیط اطراف شهر پاریس و زنان بازار و فروشندگانش درخششی فراوان از خود نشان داد. او به کمک ابزار فنی فیلم بر تضادهای اجتماعی تأکید ورزید: در تالار دادگاهی که «کرنکبیل» سبزی‌فروش به جرم اهانت به پلیس به زندان محکوم می‌شود، دوربین اوج می‌گیرد و تریبون قضات را به صورتی غیرعادی بزرگ جلوه می‌دهد و در این سو «کرنکبیل» مانند کوتوله ای از دست رفته جلوه می‌کند.

«فدر» فیلم های بعدی خود را با موضوع هایی روانی پدید آورد: **صورت بچه‌ها** — ۱۹۲۵— سرگذشت نوجوانی است با نامادریش. در فیلم **تصویر**— ۱۹۲۶— که براساس سناریوی «ژول رومن»[7] ساخته شده است، چهار دوست به جست‌وجوی زنی اسرارآمیز می‌پردازند که تصویرش آن‌ها را مجذوب خود کرده است.

«فدر» پس از فیلم های «کرنکبیل» و **کارمن**— ۱۹۲۶— در فیلم **ترز راکن**— ۱۹۲۸— باردیگر به سوی الهامات رئالیستی «کرنکبیل» روی آورد.

این فیلم که در آلمان و با هنر پیشگان آلمانی ساخته شد، فشردهٔ اثر «زولا» را در مقیاس آثار مجلسی به کار گرفت و «فدر» با توانایی و ظرافت خود به کمک هنرنور پردازی به‌فیلم تأثیری روانشناسانه بخشید. «فدر» که شخصیتی متکی به خود و پرتوان بود، بارها و بارها با دست اندرکاران صنایع سینمایی اختلاف نظر پیدا کرد. او در سال ۱۹۲۶ چنین نوشت: «بسیار باورنکردنی است که سینما بتواند درچارچوب نظام اقتصادی کنونی از نظر هنری گسترش و توسعه یابد».

فیلم کمدی «فدر» به نام **آقایان جدید**— ۱۹۲۹— بی آن که پیش بینی شود به صورت ضربه‌ای سیاسی مؤثر افتاد. فیلم «آقایان جدید» مبتنی بود بر قطعه ای تآتری اثر «روبرفلر» و «فرانسیس دوکرواسه» که در آن رهبر یک سندیکای کارگری ناگهان به وزارت می‌رسد و به سرعت به برخی عادات بورژوایی خوگر می‌شود. این قطعه در ترسیم کنایی چهرهٔ رهبر کارگران تنها در جهت دیدگاه های تماشاگران محافظه کار تآتر مؤثر افتاد، در حالی که در برگردان سینمایی اش به‌یکباره مفهوم قصه آشکار گردید. چنین احساس می‌شد که او با نمایش طنزآمیز حالت های اصلاح طلبانهٔ رهبر کارگران برنظرات یک گروه افراطی چپ تأکید می ورزد.

افزون برآن فیلم برخوردار از صحنه‌های کنایی سخت بود، مثلاً رؤیای یک نمایندهٔ خواب آلودهٔ مجلس که در برابر چشمانش، تالار مجلس به‌صحنهٔ باله تبدیل می‌شود که پر از رقصندگان است و یا کاریکاتوری از یک اپرا و مراسم خنده آور و مسخرهٔ گشایش یک مرکز خانه‌سازی کارگری با شرکت افرادی که کلاه سیلندر برسر دارند.

سانسور که ثبات سیاسی کشور را در خطر می‌دید، فیلم را ظاهراً به خاطر تبلیغاتش توقیف کرد و نمایش دوبارهٔ آن را وقتی تصویب کرد که قسمت های زیادی ازفیلم را بریدند و تیتراژ ساده‌تری را نیز

7: Jules Romain.

روی آن گذاشتند. «ژاک فدر» بعدها چنین نوشت: «این فیلم برای من روشنگر دیدگاه‌های جدیدی در اهمیت اجتماعی سینما گردید».

توقف «فدر» در هولیوود تأثیرات درخور ذکری در وی برجای نگذاشت. پنج فیلمی که او از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۱ در امریکا به‌وجود آورد (از آن میان فیلم صامت **بوسه**– ۱۹۲۹– با شرکت «گرتا گاربو») اصالتی ندارند؛ به گفتهٔ «فدر»: «این فیلم‌ها می‌توانستند از سوی کارگردان دیگری هم ساخته شده باشند». «فدر» نخستین اثر شخصی خود را برای بار دوم در فرانسه ساخت: **بازی بزرگ**– ۱۹۳۴.

در محیط لژیونرهای خارجی شمال افریقا دسیسه‌چینی‌هایی به‌شیوهٔ «پیراندلو» صورت می‌گیرد: یکی از لژیونرهای جوان به دوشیزه‌ای برمی‌خورد که شباهت به معشوقهٔ قبلی او دارد. هنگامی که آن‌ها با کشتی روانهٔ مارسی می‌شوند ناگهان معشوقهٔ اصلی که در این فاصله تغییر کرده است، ظاهر می‌شود. «فدر» نقش هر دو بازیگر را به یک نفر سپرد، اما صدای یکی از آن‌ها را تغییر داد. به همین دلیل نیز تا پایان فیلم نوعی شک و تردید در شناخت هویت این دوزن در تماشاگر باقی می‌ماند.

علت کشش و جذابیت فیلم، واقع گرایی آن در توصیف محیط لژیونرهاست: موجوداتی سرخورده، به زندگی نباتی و بی هدف خود در بیغوله‌ها ادامه می‌دهند؛ همراه پیانو ترانه‌هایی احساساتی دربارهٔ وطن به‌زبان آلمانی خوانده می‌شود. نقش یکی از شخصیت‌های فیلم که کاملاً در تماشاگر مؤثر می‌افتد، نقش زن قهوه‌چی است که فال می‌بیند (یکی از نخستین نقش‌های «فرانسوا روزی»).

علاقهٔ «فدر» به محیط‌های تیره و گرفته و روحیهٔ واقع بین او، فیلم‌های «سیاهی» را که بعدها «کارنه» و «دووی ویه» ساختند به‌ما نوید می‌دهد. **پانسیون میموزا**– ۱۹۳۵– نمایشگر گرایش «فدر» به‌بررسی خصلت‌ها و رئالیسم روانشناسانه است. در مرکزثقل این فیلم یک جوان با مادرخوانده‌اش قرار گرفته‌اند؛ مادرخوانده‌ای که نسبت به‌نوجوان در حال رشد خود احساسی غیر از احساس مادری دارد.

«فدر» با دقتی تمام به‌تحلیل احساسات این زن می‌پردازد و از سوی دیگر تعارضات موجود را در محیط پانسیون‌های اعیانی، قمارخانه‌ها و کازینوها از دیدگاهی انتقادی –مانند «ویگو» در «نمرهٔ اخلاق صفر»– مورد بررسی قرار می‌دهد. «پانسیون میموزا» همانند «بازی بزرگ» با نگاهی بدبینانه و منفی پایان می‌گیرد: در حالی که در آن فیلم، لژیونر هشیار شدهٔ مأیوس و نومید، سرنوشت را می‌پذیرد، قهرمان «پانسیون میموزا» به‌خاطر دختری، درگیر بدهی‌هایی می‌شود که نمی‌تواند آن را جبران کند و در همان‌حال که زندگیش را از دست می‌دهد، اسکناس‌هایی که می‌توانستند بدهی‌هایش را جبران کنند، با وزش بادی پراکنده می‌شوند. فیلم **جشن دلاورانه**– ۱۹۳۶–، «فدر» را به‌قلمرو فیلم‌هایی درزمینهٔ نمایش البسهٔ اعیانی کشاند.

پس از چند فیلم جدی، او اکنون به‌موضوع‌هایی با ابعاد تاریخی نزدیک می‌شد. یک فیلم بر پایهٔ داستانی از «شارل اسپاک» ساخت که در سال ۱۹۲۵ به‌رشتهٔ تحریر درآمده بود و داستان آن مربوط به‌قرن هفدهم بود: در دهکده‌ای فلاندری خبر ورود یک کنت اسپانیایی و همراهانش پخش

می‌گردد. مردم دهکده که از خشونت این اسپانیایی وحشت دارند، می‌کوشند از بروز یک دلهرهٔ همگانی جلوگیری کنند؛ شهردار تصمیم می‌گیرد برای مدت‌زمانی سکوت اختیار کند؛ خانم شهردار به کمک انجمن بانوان با سیاستی درخور توجه از کنت اسپانیایی پذیرایی می‌کند و همه چیز به‌خوبی به پایان می‌رسد.

فیلم به‌خاطر استفاده از لباس های اعیانی و متنوع و دکورهای جالبی که «لازار میرسون» با دقت تمام و به سبک نقاشان هلندی ساخته بود و همچنین توانایی و مهارت «فدر» در ایجاد صحنه های بزرگ با سیاهی لشکر فراوان و رفت و آمد توده های مردم مورد توجه قرار گرفت. اما درپس این دکورهای شاعرانه که گه گاه نیز سرد و بی روح می‌نمایند، طنزی روانشناسانه موج می‌زند که گویای سرگشتگی است و تسلط طعن آمیز زنان بر شوهران سُست و بی حالشان فقط نمایشگر تسلیم آن ها به بلاهت حیوانی شوهران است. «فدر» فیلم «جشن دلاورانه» را به سفارش «توبیس» همزمان به زبان آلمانی و فرانسه و با بازیگران مختلف پدید آورد. همچنین ساختن یک فیلم انگلیسی را، با «مارلنه دیتریش»، به‌نام **سلحشور بی اسلحه** — ۱۹۳۷ — به دو زبان تهیه کرد.

مردم سواره — ۱۹۳۸ — فیلمی بود دربارهٔ محیط سیرک. فیلم های دیگری که «فدر» تا زمان مرگش ساخت: **قانون شمال** — ۱۹۴۰ — و **زنی ناپدید می‌شود** — ۱۹۴۲ — (ساخته شده در سویس) نشانگر قدرت و استادی کارگردانی او بود؛ اما هیچ کدام به سطح سه فیلم ناطق دیگر او نرسیدند.

مارسل کارنه[8]

پیرامون سال ۱۹۳۵ چند کارگردان — که البته چندان ناشناس هم نبودند — دست به کارِ ساختن فیلم هایی شدند که عصر جدیدی را در سینمای فرانسه پدید آورد: «کارنه»، «دو وی ویه» و «رنوار».

آثار آن ها برخوردار از یک دید مشترک است که تقریباً با «رئالیسم» نزدیکی دارد: مرجع شمردن آن‌سوی تاریک زندگی، علاقه و توجه به محرومین، توجه به‌مسائل اجتماعی و به‌ویژه تعارض های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط های خاص.

برخی از فیلم های این «مکتب»، و به خصوص آثار «کارنه»، نمایشگر بدبینی انکارناپذیر به احساس زندگی است. اگر می‌بینیم که کارگردانان اواخر دههٔ سی از آثار ادبی و به‌خصوص آثار رمانتیک و نیز از ناتورالیسم بهره می‌گیرند، علت آن واکنش سختی است که بحران اقتصاد جهانی در جامعه داشته و موجب بروز تضادهای درونی جامعه گردیده است. برای فیلم های «کارنه»، «دو وی ویه» و «رنوار» (و همچنین برای ادبیات همین دوران یعنی برای «برنانوس»، «سلین» و «مالرو»، این اصل اعتبار دارد که: «تاریخ دههٔ سی، تاریخ انتقاد اجتماعی و رادیکال شدن دیدگاه های سیاسی است» (آ. هاوزر).

8: Marcel Carné.

«مارسل کارنه» — زادهٔ ۱۹۰۹ — حرفهٔ خود را به‌عنوان دستیار «ژاک فدر» در فیلم «آقایان جدید» فراگرفت. با دوربینی که خود تهیه کرده بود نخستین اثر امپرسیونیستی خود را به‌نام **نوژوان، الدورادوی یکشنبه** — ۱۹۲۹ — ساخت که فیلمی بود دربارهٔ گشت و گذارهای روزهای یکشنبه در ساحل «مارن»؛ که البته نتوانست توجه مسئولان استودیوی «اورسلین» را جلب کند. «کارنه» از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۵ به‌نقادی فیلم پرداخت و در خلال آن همراه «ژان اورنش» و «پال گریمو» فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی ساخت. پس از بازگشت «فدر» از امریکا، به‌عنوان دستیار او در ساختن فیلم‌های «بازی بزرگ»، «پانسیون میموزا» و «جشن دلاورانه» شرکت داشت. در سال ۱۹۳۶ «فدر» کارگردانی فیلمی را که قرار بود خود انجام دهد، به‌او سپرد: «ژنی» به‌عنوان نخستین فیلم «مارسل کارنه» عرضه شد و در عین حال برای اولین بار «کارنه» از همکاری «ژاک پره‌ور»[۹] شاعر و سناریست برخوردار گردید که تأثیر بسیاری بر کارهای او گذاشت.

فیلم **ژنی** به‌سبب محتوای به‌شدت ملودراماتیک و شخصیت‌های کلیشه‌ای — سرگذشت مادری که برای جلب توجه جوانی با دختر خود به‌رقابت می‌پردازد — نمی‌تواند هم سطح دیگر آثار بعدی او قرار گیرد؛ با این حال موضوع‌های خاص آثار «کارنه»، مثلاً نمایش وضع محله‌های پیرامون شهر پاریس در این فیلم به‌نمایش درمی‌آید.

فیلم بعدی «کارنه» یعنی **درام خنده‌ناک** — ۱۹۳۷ — به‌صورت شاهکاری درآمد. «ژاک پره‌ور» سناریوی فیلم را براساس داستانی از «استوور کلستون» نویسندهٔ انگلیسی تهیه کرد.

شماری شخصیت‌های عجیب و غریب در جریان قصه ظاهر می‌شوند و نشانه‌هایی از طنز نیز با آن‌ها درمی‌آمیزد. همسر یک پروفسور پیر بیولوژی برای آن که یکی از بستگان خود را به‌نام «اسلوبر» که کشیشی پرخور و مؤمن است، ملاقات نکند، چنین وانمود می‌کند که در منزل نیست. اما ناگهان گفته می‌شود که او کشته شده است و به‌همین منظور پلیس را خبر می‌کنند. این توطئه به‌این دلیل که پروفسور ساده‌دل بیولوژی در عین حال یک نویسندهٔ معروف کتاب‌های جنایی نیز هست بافتی پیچیده‌تر به‌خود می‌گیرد و معلوم می‌شود که جنایتکاری غیرعادی باعث این قتل گردیده است. با این همه، فیلم، درنگاه نخست بر آن نیست که طرحی از بیهودگی به‌دست دهد، بلکه می‌کوشد ارزش‌های سنتی را سست گرداند. او در این زمینه طنزی خاص دارد. از تظاهرات مؤمنانهٔ کشیش به‌ظاهر سخت‌گیر، پرده برداشته می‌شود؛ از آن گذشته این طنز متوجه پلیس نیز می‌گردد. یک مأمور عادی پلیس با مشاهدهٔ بطری‌های شیر جنایت را حدس می‌زند: «شیر یک پادزهر است و جایی که شیر باشد نشانهٔ آن است که آن جا زهر نیز وجود دارد».

به‌نظر می‌رسد که انبوه جمعیت تحریک و تحمیق شده‌اند؛ در این میان تنها قاتل است که قصاب‌ها را به‌علت کشتن مرغ‌ها به‌قتل می‌رساند و برخلاف انتظار رفتاری انسانی دارد.

«درام خنده‌ناک» که در زمانِ به‌روی پرده آمدنش و حتی بعدها نیز آن گونه که شایستهٔ آن بود

9: Juques Prévert.

مورد توجه قرار نگرفت، برخوردار از شماری سکانس های درخشان بود که می‌تواند به‌عنوان مجموعه ای از طنزهای سینمایی به‌حساب آید. با این همه سبک ویژهٔ «کارنه» با ویژگی های تاریک بینانه و اعتقادات قدَرگرایانه اش، درفیلم های بعدی اومتبلور گردید. در این فیلم ها بود که «کارنه» و«پره‌ور» موضوع بزرگ آثارشان را مطرح ساختند: تعارض غم انگیز میان دنیایی خودخواه و فاسد و موجودی انسانی که به‌دنبال یافتن خوشبختی است.

«کارنه» و«پره‌ور» در دو فیلم معروف خود **ساحل مه‌آلود** و **روز آغاز می‌شود** تیپ هایی را طراحی کردند که نه‌تنها فیلم های فرانسوی آن سال ها را مشخص می‌کنند، بلکه در عین حال بازگو کنندهٔ احساس زندگی نیز هستند: لژیونرهای فراری و کارگران تنها. این دونوع شخصیت در بازیگری «ژان گابن» به‌صورت تصویر اسطوره ای واحد متمرکز می‌گردد: تصویر آدم عزلت گزیده ای که دیگر از دنیا قطع امید کرده است و قربانی قوانین غیرانسانی آن گردیده و از هرگونه سازشی با آن خودداری می‌ورزد.

«ساحل مه آلود» — ۱۹۳۸ — بر اساس رمان «پیرمک اولارن» ساخته شده است، اما «پره‌ور» این داستان را به‌کلی تغییر شکل داده و ماجرا را از پاریس به‌لوهاور انتقال داده است. شبانگاه، سربازی فراری وارد بندری می‌شود و به‌دنبال یک کشتی می‌گردد. در میکدهٔ نیمه ویران و عجیب ساحلی که صاحبش در رؤیای خاطرات دوران توقفش در پاناما به‌سر می‌برد، با دختری آشنا می‌شود که عاشق او می‌گردد؛ به‌خاطر دختر، با عموی او که از سرکردگان جنایتکاران است درگیر می‌شود و به‌دست او به‌قتل می‌رسد. همهٔ رؤیاها در ساحل مه آلود و در خیابان های تنگ و باریک، و لنگرگاه قایق ها و اطراف منبع های آب جریان می‌یابد و در این حال صدای سوت کشتی هایی که به‌حرکت درمی‌آیند، از دوردست ها شنیده می‌شود: نمادی از ناممکن بودن فرار.

«ساحل مه آلود» همانند «روز آغاز می‌شود» نمایشگر دنیایی است که به‌خیر و شر تقسیم شده است. پستی، حقارت و خباثت افراد و جنایتکاران در برابر پاکی و خلوص زوج عاشق و معشوق، «گابن» و «مورگان»، قرار گرفته است. ترکیبی که در حقیقت برای این ساخته شده است تا بتوان شکست «نیکی» را با آن به اثبات رساند. با این حال دنیای «کارنه — پره‌ور» دوام یافت وقدرت نفوذ پیدا کرد، زیرا در آن، «خوبی» به‌عنوان عامل نفی بروز می‌کند: این تنها خلوص و ترحم به‌خود نیست که شخصیت های غم انگیز «کارنه — پره‌ور» را توصیف می‌کند، بلکه طغیان آن ها و رویارویی شان با دنیای پست است که آن ها را برجسته می‌سازد. در این میان تشریح دقیق خصوصیات شخصیت های منفی جامعه نیز — مثل خصوصیات عمو در «ساحل مه آلود» — به این مقوله کمک می‌کند: به‌طور مثال او هیچ گاه به‌صورت هیولا تصویر نمی‌شود، بلکه شکل فردی کاملاً معمولی دارد که «موسیقی بزرگ و به‌خصوص موسیقیِ مذهبی را دوست دارد».

حتی دزدان نیز که «گابن» را به‌خاطر خشم ناشی از آن شکست اخلاقی که تحمل می‌کند، به‌قتل می‌رسانند، در حرکات تیپیک خود کاملاً مشخص اند. برعکس، تیپ های داخل میکدهٔ نیمه ویران «پاناما» بسیار متنوع ترند، اما در نهایت این آدم ها نیز گویای شرایط جامعه هستند؛ آن ها نیز

سرکوب شدهٔ اجتماع اند: نقاش فلسفه بافی که خود را می‌کشد و دوره گرد مست و صاحب میکده، هر دو در رؤیای آنند که یک بار در رختخوابی سفید بخوابند. در ترسیم این شخصیت ها، سرخوردگی و اعتراض درهم می آمیزند: علامتی مشخص ازشعر «پرور» که در «درام خنده ناک» نیزوجود داشت.

آنچه سبب ارزش و اعتبارفیلمی نظیر «ساحل مه آلود» می‌گردد، تنها ویژگی های اجتماعی شعر «کارنه—پره‌ور» نیست، بلکه زیبایی های تصویری و گفت و گوهای جالبی است که میان واقع گرایی و ضد آن در نوسان است. همچنین دکور، موسیقی، بازیگری و به کارگرفتن سر و صداها آن‌را ممتاز می‌کند. ارزش کار «کارنه» در این نهفته است که همهٔ فرم‌های سینمایی را در سبکی دقیق و کنترل شده درهم می‌آمیزد.

این سبک در آثاری چون «ساحل مه آلود»، یا «روز آغاز می‌شود» وحدتی را تحمیل می‌کند؛ این سبک موضوع فیلم را در سطوحی گوناگون منعکس می‌سازد و در این حال فیلم برداری «پرحال و هوای آن» نمایشگر دیدگاه فیلم نسبت به دنیایی است که در دود و مه، و در نور و سایه غوطه می‌خورد.

اصطلاح «رئالیسم شاعرانه» را که به‌فیلم های «کارنه» داده شده است، فقط به‌شکلی محدود نمی‌توان پذیرفت؛ وفیلم «روز آغاز می‌شود» — ۱۹۳۹ — می تواند برای آن گواه خوبی باشد. (در این فاصله «کارنه» در سال ۱۹۳۸ فیلم دیگری را به‌نام **هتل شمالی** به‌پایان برده بود که فاقد وحدت دراماتیکی و سبک «ساحل مه آلود» بود). شاید علتش آن باشد که در این فیلم، نه با«پره‌ور»، که با «هانری جاکسن» و «ژان اورنش» سناریست کار کرده بود.

«روز آغاز می‌شود» داستان کارگری است که رقیب خود را به‌قتل رسانده و اکنون در اتاقی در زیر سقف پنهان شده است. «پره‌ور» سناریوی آن‌را بر شالدهٔ فکر «ژاک ویو» نوشته است که درعمق، برخوردار از جوهری عرفانی است. این موضوع در ترسیم شخصیت ها که هریک به‌دنیایی مجزا و در خود بسته تعلق دارند، روشن می‌شود، مثلا در گفت و گوها، آن گاه که مسائلی روشنفکرانه از دهان کارگر شنیده می‌شود و همچنین در دکورها. عمارت بلند و تنها و زشتی که «گابن» درطبقهٔ بالایی آن زندگی می‌کند، برخوردار ازمفهومی نمادین است، یعنی: نمایانگر جداافتادگی است. «گابن» با آن حرکات اندک و با آن بازی مؤثرش نمایشگر تجسم کامل جداافتادگان، محرومان و وازدگان است. رقیب او «ژول بری» برعکس، مجسم کنندهٔ ناپاکی و هم آهنگی با دنیا است (این مقوله در شکل نمادین آن آشکارا دیده می‌شود: در کسوت پرورش دهندهٔ سگ، آزادی آن‌ها را سلب می‌کند). در حقیقت درفیلم «روز آغاز می‌شود» و در دیگر آثار (کارنه—پره‌ور)، رئالیسم خالصی وجود ندارد و در آن‌ها بیشتر می‌توان با طرحی از یک فکر روبه‌رو گردید که به‌زبان «واقعیت» ترجمه می‌شود. این جوهر عرفانی که فیلم را تحت تأثیر خود گرفته، ارزش های «شعر»ی آن را موجب می‌شود. از آن گذشته مؤلفان فیلم، باورهای عرفانی خود را با فرم‌های واقعی منطبق ساخته‌اند. شخصیت‌ها با رفتارهای اجتماعی خود مشخص می‌شوند. درسرخوردگی «بری» درمقابل «گابن» نوعی تحقیر بالا دست نسبت به‌زیر دست نادان مشاهده می‌شود. «گابن» نیز به‌نوبهٔ خود به‌عنوان کارگر به کارگاه ریخته گری برده می‌شود؛ معشوقهٔ او، دختر گل‌فروش، دریک دنیای کوچک وخیالی زندگی می‌کند

که از کارت‌پستال سواحل جنوب فرانسه در آرزوی او شکل گرفته است. عشق مستقلی که «گابن» در جست‌وجوی آن است، دست‌نایافتنی است: حتی از دیدگاه طبقاتی. او یک بار به تلخی می‌گوید: «شب‌های عاشقانه... برای مردمی است که کاری انجام نمی‌دهند». «روز آغاز می‌شود»، برخلاف آنچه ادعا شده است، فیلم تسلیم نیست، بلکه فیلم پرخاش و پایداری است. آنچه در رفتار «گابن» دیده می‌شود نشان‌دهندهٔ آن است که او قادر نیست خود را با قوانین دنیای بورژوازی منطبق کند؛ «گابن» به هنگام تحقیر شدن و شکست خوردن، به انسانیت وفادار می‌ماند. از سوی دیگر در این مقابلهٔ قهرمان داستان با دنیا، شانسی برایش متصور نیست: پایداریش قهرمانانه و بیهوده است. شخصیت درخورد توجه دیگری که در برابر «گابن» ظاهر می‌شود، «آرلتی»، «زن تقدیرگرا» است. او که تحقیر و سرخوردگی را پشت سرگذاشته است و ظاهرش نیز آن‌را حکایت می‌کند، شرایط دنیا را تا اندازه‌ای پذیرفته و از همین جا است که می‌توان شکست تلخ او را در برابر قاطعیت «گابن» تشخیص داد. این تصویر قهرمانانهٔ شخصیت جداافتاده از اجتماع، انطباق صوری خود را در «شعر سیاه» فیلم‌های «کارنه» به درستی پیدا می‌کند.

در «روز آغاز می‌شود»، تصویر میدان خالی ناحیهٔ اطراف شهر در نخستین تابش خورشید با شبح سیاه کارخانه آغاز می‌شود. عکس‌هایی این‌چنین نشان‌دهندهٔ جدال میان آرمان و واقعیت زندگی است که به‌طرزی دردناک به‌بیان درمی‌آید و در عین‌حال تماشاگر را با کشش‌های زیبایی‌شناسانهٔ خود فلج می‌کند. «شعر سیاه» نمایانگر بخش کوچکی از خلاقیت‌های سینمایی فرانسه به‌شمار می‌رود: تنها در چند فیلم انگشت‌شمار از «امپرسیونیست‌ها» قابل مشاهده است؛ از آن میان در تب اثر «دلوک» و امروزه در فیلم‌های «ژرژ فرانژو». این شیوهٔ بیانی از یک طرف خودداری مطلق از پذیرش نظم اجتماعی به‌چشم می‌خورد که می‌خواهد عامل ارتباط باشد و از سوی دیگر در ادراک تراژدی، یعنی در زیبایی‌شناسی «شعر سیاه»، طغیان و تسلیم شدن قهرمانانه در یک سطح قرار می‌گیرند.

فیلم «روز آغاز می‌شود» به‌سبب ساختار قصه‌اش، بُعدی ژرف پیدا می‌کند. اساس فیلم بر نظام کلاسیک بازگشت به گذشته استوار شده است که در این جا بی هیچ واسطه‌ای با حوادث فرعی پیوند خورده است. فیلم با قتل «بری» توسط «گابن» و یورش پلیس و محاصرهٔ منزل او آغاز می‌گردد. سپس قصه به‌عنوان خاطره بازگو می‌شود: ماجرای برخورد «گابن» و دخترک را مشاهده می‌کنیم و نخستین دیدارشان را در منزل دختر؛ فیلم دوباره به‌اتاق زیرشیروانی محاصره شده توسط پلیس بازمی‌گردد که «گابن» در جلو در منهدم شدهٔ آن کمد سنگینی را قرار داده است. هر دیزالوی که «گابن» را برای مدتی کوتاه رها می‌کند، خاطرهٔ دردناک فقدان آزادی را به‌یاد می‌آورد، و هر بازگشتی به‌مکان تنگ و محاصره شدهٔ اتاق، پاسخ و تفسیری است به رویدادی که قبلاً گذشته است. «گابن» هربار در نوری تازه ظاهر می‌شود و بخشی تازه از درون وی آشکار می‌گردد.

وحدت فرمی را که فیلم به کمک ساختار دراماتورژی آن به دست می‌آورد، دیدگاه، اخلاق و ریشه‌های تلخ «پره‌ور»یِ آن سبب گردیده است که «روز آغاز می‌شود»، حتی اکنون، بسیار زنده‌تر از

مثلاً **فرزندان بهشت** باشد که درباره‌اش بسیار گفته‌اند، و «کارنه» آن را به‌سال ۱۹٤۵ پدید آورد فیلمی که در برابر واقعیت بسیار غیرملتزم‌تر است.

ژولین دووی‌ویه[10]

در آثار «دووی‌ویه» نیز همانند آثار «کارنه» ویژگی‌هایی را می‌توان تشخیص داد، اما با «خلوص» کم‌تری. «ژولین دووی‌ویه»، ۱۸۹۶ — ۱۹۶۷، که تا به امروز بیش از پنجاه فیلم پدید آورده است، برخوردار از شخصیت هنری «کارنه» یا «کلر» نیست؛ قدرت او در تسلط قاطعی است که بر کارش دارد و درست به‌همین دلیل هم گه‌گاه به‌سوی تجارت کشیده شده است. با این همه آثار او منعکس کنندهٔ گرایش‌های عصر اوست؛ به‌خصوص در دههٔ سی، آثاری آفرید که برخوردار از ارزش‌های هنری است. «دووی‌ویه» در دوران سینمای صامت تقریباً بیست فیلم پدید آورد که چندان درخور ذکر نیستند. نخستین فیلم ناطق او یعنی **داوید گولدر**— ۱۹۳۰ — به‌خاطر به‌کار گرفتن شجاعانهٔ تکنیک‌های صوتی ویژه، جنجال بسیاری بر پا کرد. فیلم **موحنایی**— ۱۹۳۳ — که براساس رمان «ژول رنار» ساخته شده بود به‌خاطر بازی ظریف هنرمندان خردسالش و به‌سبب فیلم‌برداری زیبایش از جاذبه‌های مناظر، توجه همگان را برانگیخت؛ «دووی‌ویه» قبلاً این فیلم را در ۱۹۲۵ نیز ساخته بود.

پرچم— ۱۹۳۵ — و **په‌په‌لوموکو**— ۱۹۳۶ — درام‌هایی بودند ماجراجویانه و گانگستری که در شمال آفریقا جریان می‌یافتند. با آن‌که توطئه‌هایی معمولی بودند، به‌سبب پرداختی اصیل و دقیق، جالب توجه بودند. «ژان گابن» بازیگر هر دو فیلم بود و این آشکارا نشان دهندهٔ آن رمانتیسم تقدیری بود که در آثار «پره‌ور— کارنه» نیز دخالت داشت. فیلم **گروه زیبا** که در سال ۱۹۳۵ توسط «دووی‌ویه» ساخته شد به‌خصوص برای زمان خود کاملاً شاخص بود. از همین اثر بود که نشانه‌های خوشبینانهٔ عصر جبههٔ ملی و آرمان همکاری‌های دسته‌جمعی ظهور کرد: پنج نفر بیکار، برندهٔ یک بلیط بخت‌آزمایی می‌شوند. آن‌ها تصمیم می‌گیرند که از درآمد حاصل برای خود میکده‌ای در ساحل مارن به‌راه بیاندازند و آن را به‌صورت تعاونی اداره کنند. اما رفاقت آن‌ها دوام چندانی نمی‌آورد؛ حسادت‌های فردی بروز می‌کند و در پایان، «زندگی کثیف» پیروز می‌شود و دوستان را از هم می‌پراکند. تلخی فیلم، غیر از سکانس آخر آن، فقط به‌صورتی پنهانی جلوه می‌کند؛ به‌جز این، در سرتاسر فیلم، شادی وشعف و شوخی و طنز موج می‌زند و «دووی‌ویه» موفق به ارائهٔ نوعی رئالیسم عامیانه و تصاویری از تیپ‌های گوناگون می‌شود؛ این موضوع به‌ویژه دربارهٔ صحنه‌ای که این پنج نفر در یک هتل مخروبه سکنی دارند صادق است. فیلم‌نامهٔ این اثر دارای ناهمواری‌هایی بود، اما در هر صورت «گروه زیبا» به‌عنوان زنده‌ترین و از نظر موضوع، جالبِ توجه‌ترین فیلم «دووی‌ویه» برجا مانده است.

10: Julien Duvivier.

دفترچهٔ رقص — ۱۹۳۷ — کامیابی بسیاری به دست آورد زیرا «دووی ویه» در این جا برای نخستین بار فرمول فیلم های اپیزودیک را به آزمایش گذاشت: زنی دفتر خاطرات دوران بالرین بودنش را ورق می‌زند و در آن دوستان قدیمیش را بازمی‌شناسد. فیلم، اپیزودهای مختلف را در سطوحی گوناگون به نمایش می‌گذارد؛ برخی از این اپیزودها بسیار عاطفی و تلخ اند و بدبینی آن‌ها به صورت زشتی زیباشناسانه بروز می‌کند. یکی از چهره های درخورد توجه آن، شخصیت اشرافی «لویی ژووه» بود، در لباس فراک. فیلم **پایان روز** — ۱۹۳۸ — به توصیف زندگی هنرپیشگان سالخورده در یک مجتمع می پردازد: «میشل سیمون» و «لویی ژووه» در مرکز ثقل فیلم قرار داشتند. موضوع فیلم از تضاد میان نقش واقعی و نقشی ملهم از نقش واقعی آشکار می‌گردید. «دووی ویه» در سال ۱۹۳۹ فرانسه را ترک گفت و به امریکا رفت. او قبلاً به سال ۱۹۳۷ در امریکا فیلم **والس بزرگ** را ساخته و توانسته بود بدون اشکال خود را با شیوه های تولید صنعتی هولیوود منطبق سازد. او با موفقیت موضوع فیلم «دفترچهٔ رقص» را در بسیاری از فیلم های اپیزودیک امریکایی خود به کار بست، بی آن که هیچ یک از آن‌ها ارزش یادآوری داشته باشند. در سال ۱۹۴٦ «دووی ویه» به فرانسه بازگشت.

ژان رنوار

اگر بپذیریم که «رنه کلر»، فردی طنز پرداز و سبک گرا، و «کارنه» شخصیتی رمانتیک است — که خود را رئالیست شناسانده — باید قبول کنیم که «رنوار» در حقیقت یک رئالیست است.

فیلم های او تنها نمایشگر تعهد اجتماعی او نیستند، بلکه همچنین نگاهی دارند به روابط اجتماعی. این فیلم ها سنخ هایی را مشخص می‌کنند و رویدادها و تعارض هایی را از زمان حال به نمایش می‌گذارند؛ این آثار، در شکل کلی خود، با آن که جنبه ای شخصی و مستقل دارند، برخوردار از حساسیت اند و اغلب امپرسیونیستی. در این آثار هیچ گاه به واقعیت ها از دیدگاه ذهنی نگریسته نمی‌شود؛ آن گونه که در آثار «کارنه» صورت می‌گیرد.

سینمای سال های قبل از جنگ فرانسه در آثار «رنوار»، پیشرفته ترین و غنی ترین شکل بیان خود را یافته بود. «ژان رنوار»[11]، ۱۸۹٤ — ۱۹۷۹، فرزند «آگوست رنوار» نقاش، در آغاز کار زیر تأثیر پیشروها بود. او نخست می‌خواست به کار با سرامیک بپردازد، ولی زیر تأثیر «چاپلین» و «ماژوخین» و در دوستی با «آلبرتو کاوالکانتی» به سینما گرایید. آرمان های «امپرسیونیستی» پیشروها در تکنیک و تصاویر نخستین فیلم «رنوار» به نام **دختر آب** — ۱۹۲٤ — بازتاب یافت. از آن معروف تر فیلم **دختر کوچولوی کبریت فروش** — ۱۹۲۸ — است که در حقیقت قصهٔ شاعرانه و عروسکی «آندرسن» است که در دنیای دکورهای مصنوعی به فیلم درآمده است.

در هر دو فیلم، نقش آفرین اصلی «کاترین هسلینگ»، همسر «رنوار» است. آنچه مرکز ثقل

11: Jean Renoir.

تخیلات پیشروها محسوب می‌شد، در طول زمان دیگر تأثیر چندانی در هیجانات «رنوار» از خود به جا نگذاشت. او به‌زودی از ذهن گرایی های نخستین فیلم هایش دوری گزید. **نانا** —۱۹۲۶— که براساس رمان «امیل زولا» در استودیوهای آلمان ساخته شد، از شکل اصلی توصیف های محیطی دقیقِ «رنوار» که بعدها تحقق یافت و حتی ازشیوهٔ توصیف های «فدر» در «کرنکبیل» نیز که در همانَ زمانِ رواج داشت، به دور بود. در فیلم «نانا» افزون بر کاربرد برخی ویژگی های تآتری مُدروز، علاقهٔ «رنوار» به ترسیم واقعیت های روانشناسانهٔ شخصیت ها نیز بروز می‌کند.

فیلم «نانا» امکانات مالی «رنوار» را —که به کمک آن فیلم های خود را تولید می‌کرد— به‌پایان برد. او برای مدتی ناچار شد خود را در نگاه تولیدکنندگان ارزیابی کند؛ میان سال های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۱ شماری فیلم های کم اهمیت‌تر پدید آورد: **به‌پهلو تیراندازی کن**— ۱۹۲۸— و **مسابقه**— ۱۹۲۹ —. **ما نوزاد را پاک می‌کنیم** — ۱۹۳۱ — نخستین فیلم ناطق «رنوار» شناخته می‌شود. اما «رنوار» برای نخستین بار در فیلم **ماده سگ** — ۱۹۳۱ — توانست فیلمی بر شالدهٔ آرزوهای خود بسازد. او متن غیر وابستهٔ نویسنده‌ای کامیاب را به کار گرفت تا بر پایهٔ آن فیلمی تلخ و بدبینانه از درام زندگی های کوچک پدید آورد. بعدها از این نوع فیلم بیشتر به‌عنوان «فیلم سیاه» نام برده شد: یک مأمور گیشهٔ بانک که مردی آشفته است و روزهای یکشنبه نقاشی می‌کند و زیر نفوذ همسر پلیدش قرار دارد، دلباختهٔ دختر جوانی می‌شود که اصل و نسبی ندارد. او فقط با عکس های دخترک دلخوش است. اما دخترک نیز به او خیانت می‌کند. وقتی مرد متوجه ماجرا می‌گردد، انتقامی خونین می‌گیرد: او که به‌هیأت ولگردی درآمده است، مشاهده می‌کند که چگونه یکی از عکس های دختر توسط مرد ثروتمندی از یک فروشگاه خریداری می‌شود.

از نحوهٔ توصیف محیط فیلم، می‌توان به‌عشق و علاقه و خشونت و در هر حال حساسیت و قدرت آن پی برد. گربه ها، لیوان های آبجو، جویبارهای انباشته از کاغذهای پاره و سالن های خفه و گرفتهٔ بیش از اندازه تزیین شده، پس‌زمینه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن نگهبان خانه ها و دیگر تیپ های اجتماعی درهم می‌لولند. فیلم های بعدی «رنوار» را باید با توجهی بیش از نگاه به کارهای پراکندهٔ او نگریست: **شب چهارراه**— ۱۹۳۲ — و **مادام بوواری**— ۱۹۳۴.

شاید دربارهٔ فیلمی چون **بودو، نجات‌یافته از آب**— ۱۹۳۲ — به‌ناحق قضاوت شده باشد: در ورای یک محیط شاد و دلپذیر، روح ناآرام و هرج و مرج‌طلبی احساس می‌شود. یک عتیقه‌فروش قدیمی پاریسی، ولگردی به‌نام «بودو» را از رودخانهٔ سِن، نجات می‌دهد و او را به خانهٔ خود می‌آورد و بسیاری کارهای ناشایست او را تحمل می‌کند، تا سرانجام «بودو» راضی می‌شود با کلفت خانه ازدواج کند، اما پیش از آن که ازدواج صورت بگیرد، می‌گریزد و از نو زندگی ولگردی و ناآرام، اما آزادانهٔ خود را از سر می‌گیرد.

در این جا نیز، مانند فیلم «آتالانت» اثر «ویگو»، «میشل سیمون» نقش مردی ریشو و آشفته را بازی می‌کند و باردیگر جذابیت و کشش فیلم در توصیف محیط زندگی و تشریح ناتورالیستی و طنزآمیز رویدادها و حوادث فرعی جلوه می‌کند: اما پیروزی رمانتیک آزادی در پایان فیلم، نشان

می‌دهد که دلبستگی «رنوار» در کجا نهفته است. در این جا می‌توان نوعی انتقاد آزاد و بی ریای اجتماعی را مشاهده کرد. فیلمی نظیر **تونی** — ۱۹۳۵ — را که از بهترین آثار «رنوار» محسوب است، باید از خلال فضای مبارزات اجتماعی زمانی که فیلم در آن ساخته شده و حاکم بر فرانسه بوده است، دریافت. اعتصاب ها، بحران کابینه و بیانیه ها علت اصلی رشد چپگرایان و در نتیجه ایجاد دولت جبههٔ ملی (در سال ۱۹۳۶) با شرکت سوسیالیست ها، لیبرال ها و کمونیست ها گردید. «ژان رنوار» که هرگز نخواسته بود از علاقه اش به طبقات محروم و استثمارشده برای خود کسب وجهه ای کند، لذا تردیدی به خود راه نداد که از موضوعی که در فراچنگش قرار گرفته بود، استفاده کند.

«رنوار» در حقیقت در «تونی» سبک ویژهٔ خود را پیدا کرد: فیلم داستان یک کارگر بیگانهٔ ایتالیایی را — آن گونه که در آن زمان به شهرها روی آورده بودند— بازگو می‌کند.

با آن که این فیلم نیز دارای ویژگی هایی ملودراماتیک است و در ژرفای خود مسائل پیچیدهٔ عاشقانه ای را مطرح می‌کند، با این همه به‌عناصری از واقعیت چنگ می اندازد: «آلبر»، سرکارگر خشن، به‌یک زن کارگر اسپانیایی تجاوز می‌کند و اورا وادار می‌سازد که با وی ازدواج کند؛ یک ملاک فرانسوی که پیشتر در برابر «حملهٔ بیگانگان» اعتراض کرده بود، «تونی»، قهرمان فیلم را با تیر می‌زند چون به‌ناحق متهم به جنایتی شده است.

«مارسل پانیول» تهیه کنندهٔ فیلم، با شخصیت های مردمی فیلم هایش، و با دیدگاه هایش از محیط نواحی جنوب، در فیلم «تونی» حضور داشت. اما «رنوار» توانست این چهره های مردمی را که در آثار «پانیول» نظیر **ماریوس** (۱۹۳۱ به کارگردانی «آلکساندر کُردا»)، **فانی** (۱۹۳۲ به کارگردانی «مارک آلگره») و **آنژل** (۱۹۲۴ به کارگردانی «پانیول») که با همهٔ زیبایی و جذابیتشان حضور داشتند، از این وابستگی فراتر بکشاند.

در حالی که «پانیول» سینما را فقط وسیله ای برای بیان قطعه های تآتری خود می دانست، «رنوار» به داستان هایش نه تنها در بطن اجتماع شکل می‌بخشید بلکه حتی آن ها را به‌طبیعت و مناظر و شهرها می‌کشاند.

سبک فیلم «تونی» شبیه یک روایت مستند است. از این رو آن را بیشتر به‌عنوان پیشرو نئورئالیسم پس از جنگ ایتالیا شناخته اند.

«ژاک پره‌ور» فیلم نامهٔ **جنایت آقای لانژ**— ۱۹۳۶ — را نوشت. این فیلم هنوز هم تأکید بسیار بر انتقاد اجتماعی دارد و در مسیر فکری «تونی» ساخته شده است. داستان آن دربارهٔ یک محلِ لباسشویی و یک صاحب چاپخانهٔ مشکوک است. صاحب چاپخانه، آقای «باتالا»، جزوه هایی دربارهٔ آریزونا تهیه می‌کند که نویسندهٔ آن آقای «لانژ» است. یک نویسندهٔ حرفه ای و افتاده حال که به‌طرزی بی شرمانه مورد سوء استفاده قرار می‌گیرد. هنگامی که مؤسسه ورشکسته می‌شود، ناگهان «باتالا» ناپدید می‌گردد و کارگران، مؤسسه را به‌صورت تعاونی اداره می‌کنند. اما «باتالا» ناگهان دوباره سر و کله اش پیدا می‌شود و این بار در لباس کشیش ها. «لانژ» که تعاونی را در خطر می‌بیند، او را با تیر می‌زند. این فیلم با همهٔ نشانه های واقع گرایانه اش لحنی نمادین دارد: «باتالا» که در واقع

تجسم افراد سودجو و بی وجدان است، منعکس کنندهٔ تمایلات بورژوازی مال پرست است که تصمیم دارد انقلاب اجتماعی را ویران سازد. ظهور مجدد او، پس از آن که او را مرده می‌پنداشتند و آن هم در لباس کشیشان، حادثهٔ جالبی است؛ و از ویژگی های طنز «پره ور» یکی هم آن است که «باتالا»، این کشیش قلابی، پس از آن که به وسیلهٔ گلولهٔ «لانژ» کشته می‌شود، به عنوان یک کشیش واقعی شناسانده می‌شود. کشتن «باتالا» سمبولیک است و همچنین پاره کردن یک آگهی دیواری که موجب ازمیان رفتن نور و هوای یک آپارتمان می‌شود.

با وجود برخی صحنه های دلهره آور، در حقیقت نوعی خوشبینی اجتماعی درخورد توجه اساس این فیلم را تشکیل می‌دهد. «رنوار» استعداد خود را در پدید آوردن ساختار زندهٔ فیلم، حرکات وریستی بازیگران و در ترسیم دقیق محیط به اثبات رساند. «جنایت آقای لانژ» تنها فیلمی بود که «ژاک پره ور» و «ژان رنوار» با هم همکاری داشتند. پس از فیلم «زندگی از آنِ ماست» — ۱۹۳۶ — که یک فیلم تبلیغاتی و کوتاه برای حزب کمونیست بود، «رنوار» بر آن شد تا تعبیر تازه ای از کتاب **پناهگاه شب** اثر «گورکی» به دست دهد: **در اعماق** — ۱۹۳۶.

به نظر می رسد که انتقال موضوع داستان به محیط فرانسوی چندان موفقیت آمیز نبوده است و تنها تأکیدی دارد بر غیرعادی بودن شخصیت ها. «لویی ژووه»، به عنوان یک کنت ورشکسته که در جریان این بحران می‌کوشد ظاهر اشرافی خود را حفظ کند، در بسیاری از صحنه ها می‌درخشد، اما محتوای اثر «گورکی» را به درستی بازتاب نمی‌دهد.

شور انسان دوستی و پیام تفاهمی که از جبهه بندی سیاسی فراتر می‌رفت در فیلم **توهّم بزرگ** — ۱۹۳۷ — به جلوه درآمد. در جریان ماجرایی از جنگ اول جهانی، «رنوار» و سناریست او «شارل اسپاک»، سه اسیر فرانسوی را در برابر یک مالک اشرافی آلمانی (اریش فن اشتروهایم) قرار می‌دهند.

نگاه اجتماعی «رنوار»، قدرت خود را در تشخیص «تضادهای طبقاتی» در محدودهٔ یک ارتش نشان می‌دهد. این فیلم که برای تشریح چنین خصوصیتی پدید آمده است، به سبب ترسیم روشنگرانه و احساساتی افسر آلمانی، به عنوان نمایندهٔ اشرافیتی در حال زوال، معنایی مضاعف پیدا می‌کند.

در فیلم **مهمانی در ییلاق** — ۱۹۳۷ — چهرهٔ دیگری از «رنوار» به چشم می‌خورد، نه آن منتقد اجتماعی که در تلاش تصویر کردن تضادهای طبقاتی بود؛ بلکه چهرهٔ یکی از افراد نسل نقاشان امپرسیونیست.

در فیلمی که «رنوار» براساس نوشتهٔ «موپاسان» دست به کار ساختن آن شد، ولی به علت مشکلات مالی ناتمام ماند و بعدها در سال ۱۹۴۶ به عنوان اثری ناتمام به نمایش درآمد، اوموفق شد هنر توصیف نویسنده را به زبان ظریف سینمایی برگرداند: جویبار آرام، شاخساران لرزان، گرمای مواج و سنگین ظهر که سراسر در تصاویر سینمایی جان می‌گیرند، ویژگی های مناظر فرانسه را مجسم می‌سازند.

تصاویر و فضایی این چنین جذاب، در عین حال دارای عناصر طنزآمیز و پرمطایبه نیز هست. این فیلم براساس برداشت «موپاسان»، تعابیری از موضوع عشق ناممکن را نشان می‌دهد که در بسیاری از فیلم های دهۀ سی وجود داشت. **مارسی یز** — ۱۹۳۸ — درمیان آثار «رنوار» مکان خاصی دارد، زیرا این فیلم به‌سفارش دولت جبهۀ ملی و با امکانات مالی سندیکاها به‌وجود آمد. فیلم برآن است که تصویر درشتی از انقلاب فرانسه را در پاریس و مارسی ترسیم کند. گرامیداشت بیش از اندازۀ انقلابیون سال ۱۷۸۹، میهن‌پرستی و به‌چنگ آوردن سلطنت (به شیوۀ اشتروهایم) با صحنه هایی عادی از محیط بندری مارسی درهم می‌آمیزند.

با وجود برخی از صحنه های درخشان فیلم، باید گفت که «رنوار» در این جا کم‌تر اسیر شیوۀ فیلم‌سازی حماسی — تاریخی بوده است؛ واقع گرایی در جزئیات ــ که او به آن ها خو کرده بود ــ فاصله ای را که این ماجرا بدان نیاز داشت، ویران کرد. **شرارت بشری** — ۱۹۳۸ — که براساس رمان «زولا» ساخته شد، در میان فیلم های «رنوار» در ترسیم جزئیات و شیوۀ پیش بردن داستان، بیش از دیگر آثار او به آرمان های ناتورالیست ها نزدیک است. فضایی خاص، نمایشگر خطوط راه‌آهن ایستگاه سن لازار پاریس است که همواره به‌صورت شاه‌مایۀ این گونه فیلم ها در محیطی انباشته از دود سیاه‌رنگ به‌نمایش درمی‌آید. فیلم برخوردار از بسیاری صحنه های مستند است؛ در آغاز ماجرا، سفر پرتحرک لوکوموتیوی از بندر لوهاور به پاریس، به‌طرزی نبوغ آسا گنجانده شده است. «رنوار» به‌موضوع بیماری میخوارگی، در مقایسه با اصلِ کتاب اهمیت چندانی نمی‌دهد؛ گرچه آن را نفی هم نمی‌کند. «ژان گابن» نقش لوکوموتیوران کم حرفی را بازی می‌کند که سرنوشت او را به سوی مرگ می‌کشاند؛ با ظهور «گابن» باردیگر تصویر قهرمانی و همیشگی فیلم «ساحل مه آلود» و «روز آغاز می‌شود» جلوه گر می‌شود. اما «رنوار» به‌خوبی می‌دانست که قهرمانش را از نظر اجتماعی چگونه باید معرفی کند. او برای توصیف زندگی روزانه درمحیط راه‌آهن اهمیت بیشتری قایل شده است و صحنۀ میان «گابن» و همکار آتشکارش در تالار غذاخوری و درمحیط راه‌آهن از مؤثرترین صحنه های فیلم محسوب می‌شود.

اما در برابر پرداخت نبوغ‌آسای سینمایی فیلم، ضعف های فیلم‌نامه بروز می‌کند. زمان کوتاهی پیش از آغاز جنگ، فیلم **قاعدۀ بازی** — ۱۹۳۹ — سر از سینماهای پاریس درمی‌آورد. این فیلم پیچیده که نخست با عدم استقبال روبه‌رو شد، درواقع اوج خلاقیت «رنوار» و در عین حال برجسته‌ترین اثر سینمای فرانسۀ پیش از جنگ شناخته می‌شود. «رنوار» درپیش درآمد «قاعدۀ بازی» آن را «سرگرم کننده» توصیف می‌کند؛ فیلم در شیوۀ پرداختش شباهت بسیار به کمدی های «موسه»، «ماریوو» و «بومارشه» دارد. اما در پس یک بازی اشتباهی و نسبت های نزدیک خانوادگی، نوعی طنز تلخ و نومیدانۀ اجتماعی نهفته است. اشراف درقصرهای ییلاقی خود جشن بر پا می‌کنند؛ «رنوار» در این میان توطئه های اربابان را در برخورد با دسیسه های خادمانشان به‌صورت بالۀ پوچی از اضطراب ها و هیجانات جلوه گر می‌سازد و به این ترتیب نشان می‌دهد که تا چه اندازه تفاوت دنیای طبقات بالا با دنیای پایین ترها ناچیز است.

«رنوار» همۀ این مطالب را تنها درپیچ و تاب حوادث بیان نمی‌کند، بلکه آن ها را مستقیماً در

تصاویر انتخاب شدهٔ شفاف فیلمش می‌گنجاند: امتیازات و بی اعتنایی های طبقهٔ اشراف تنها نمایی ظاهری است؛ نمایی از زندگی بی محتوا و پوچی که «قاعدهٔ بازی» را پیدا کرده است تا خودش را با خودش فریب دهد.

این قاعدهٔ بازی که دارای نظم است و بر هر لحظه نظارت دارد، همان دروغ پذیرفته شدهٔ اجتماعی است. فیلم لحظه ای را ثبت می‌کند که در آن، این قاعده شکسته می‌شود و شخصیت ها در برابر هیجانات ناگهانی خویش رها می‌شوند و برای لحظه ای از خود بی خود می‌گردند. در جریان جشن، خلبان «ژرو»، «کریستین» همسر کنت را وامی‌دارد که به یک رابطهٔ عاشقانه اقرار کند و او بر سر این ماجرا با شوهر وی به زد و خورد می‌پردازد و در این حال «شوماخر»، خدمتکار حسود خانه، سر به دنبال «مارکو»، نگهبان شکارگاه می‌گذارد. در پایان جشن که لباس ها عوض می‌شوند و همهٔ حاضران به اوج دیوانگی می‌رسند، «شوماخر»، «ژرو» را با تیر می‌زند، اما حاضران گمان می‌برند کنت از رقیب خود انتقام گرفته است. همه می‌کوشند واقعه را به صورت حادثه ای ساده جلوه گر سازند. یک ژنرال پیر «رفتار» کنت را می‌ستاید و جمعیت دو باره به «قاعدهٔ بازی» بازمی‌گردد؛ «رنوار» برای این صحنه از موسیقی «موتسارت» استفاده کرده است. برخوردهای دراماتیک فیلم در یکی از درخشان ترین سکانس های آن نمایان می‌شود: در شکار در ناحیهٔ «سولون». شکار وحشی، بی پروا و در واقع در کمال خونسردی و خشونت در زمین های باتلاقی، در برابر تفنگ شکارچیان افسرده، به گشت وگذار می‌پردازد. امکان نداشت کسی بتواند وقت کشی بزرگ این جمعیت را بهتر از این به نمایش بگذارد. در پیچ وتاب این رویدادهای خشن، «رنوار» به توصیف ظریفانهٔ مناظر محیط می‌پردازد که در تضاد با رویدادها قرار دارند.

«قاعدهٔ بازی» یک شاهکار بود؛ هم در شکل سینمایی اش و هم در دیدگاه مستقل اجتماعی اش. در عین حال در «قاعدهٔ بازی»، رئالیسم نوینی جلوه گر می‌شود که به جای مونتاژ نماهای متنوع، یعنی «گزینش» موضوع های گوناگون به وسیلهٔ کارگردان، از حرکات پیچیدهٔ دوربین و کاربرد سیستماتیک شفافیت عمق میدان دید، استفاده می‌شود. سبکی که کارگردان هایی مانند «وایلر»، «ولز» و «آنتونیونی» آن را کَمال بخشیدند.

«رنوار» پس از یک فیلم نیمه تمام ایتالیایی به نام **توسکا** که آن را «کارل کخ»، کارگردان آلمانی به سال ۱۹۴۰ به پایان رساند، عازم امریکا گردید. او در آن جا به کمک استعداد انعطاف پذیرش توانست سروسامانی بگیرد؛ با این همه دوران فعالیت هایش در امریکا، برای او یک سقوط به شمار می‌آید. فقط **جنوبی** — ۱۹۴۵ — او در این میان یک استثناست. این فیلم سرگذشت واقعی و مشروح زوج مزرعه داری است که می‌بایست در برابر رنج ها و دشواری های محیط تازه مقاومت ورزند. فیلمی که از نظر موضوع و پرداخت، اثری از «جان فورد» را به خاطر می‌آورد. در **خاطرات یک کلفت** — ۱۹۴۶ — اشرافیت فرانسوی از دیدگاه یک کلفت تجزیه و تحلیل می‌شود.

«ژان رنوار» بعدها به فرانسه بازگشت؛ آخرین فیلم های وی بازتاب چندان روشنی نسبت به آثار پیش از جنگ او نداشتند.

طلوع فیلم‌های نمایشی و فیلم‌های مستند انگلیسی

از سال ۱۹۱۶، امریکایی ها تقریباً تسلطی مطلق بر ساخته های سینمای انگلیس داشتند. سینما گران انگلیس در سراسر دههٔ بیست، تقریباً سالی بیست و پنج فیلم به‌وجود می‌آوردند که ارزش و اعتبار آن ها، به جز چند استثنا، در داخل و خارج آن کشور بسیار ناچیز بود. ۹۵ درصد از زمان نمایش فیلم در سینماهای انگلیس، به‌فیلم های امریکایی اختصاص داشت. پس از بهبود شرایط رقابت، براساس درخواست‌های صنایع فیلم‌سازی داخلی، مجلس انگلیس در سال ۱۹۲۷ ایجاد نخستین «سینماتوگراف فیلم» را که Quato Act هم خوانده می‌شد به تصویب رساند. در این مصوبه آمده بود که هرگونه نظام قبول اجباری فیلم های ناخواسته و ناشناس از سوی سینماها که توسط پخش کنندگان بزرگ امریکایی اعمال می‌شود ممنوع است و براساس سرمشق های آلمانی و ایتالیایی، برای پخش کنندگان و صاحبان سینماها نیز «سهمیه» ای در نظر گرفته شد: آن ها ناچار بودند درصد معینی از برنامه های نمایشی سینماهای خود را به‌فیلم های انگلیسی اختصاص دهند. این مقدار برای سال ۱۹۲۸/۲۹، ۷/۵ درصد و تا سال ۱۹۳۵/۳۶ به ۲۰ درصد افزایش یافت. بخشی از این افزایش مربوط به Quato Act و بخشی دیگر به خاطر فیلم های ناطق بود. چون تماشا گران لهجهٔ فیلم های خارجی را نمی پسندیدند و همین خود موجب رشد شتابان صنعت سینمای انگلیس از سال ۱۹۲۸ به بعد گردید.

اگر در سال ۱۹۲۶، یعنی سال پیش از تصویب قوانین، تعداد بیست و شش فیلم تولید گردید، این تعداد در سال ۱۹۲۷، یعنی پیش از اجرای آن قوانین، به‌چهل و هشت فیلم و در ۱۹۲۹ به‌صد و بیست و هشت فیلم افزایش یافت.

در سال ۱۹۳۲، پس از یک کاهش زودگذر که به‌سبب بحران اقتصاد جهانی پدید آمده بود، تعداد صد و بیست و سه فیلم ساخته شد. در سال ۱۹۳۴ که یکصد و نود فیلم تولید گردید، سینماهای محلی برای نمایش فیلم های داخلی، فرصت نمایشی دو برابر آنچه در قانون پیش بینی شده بود در نظر گرفتند.

بالا ترین رقم تولید در سال ۱۹۳۷ به دست آمد که جمعاً به دویست و بیست و پنج فیلم بالغ می‌گردید و از این نظر تنها ایالات متحدهٔ امریکا بود که تولیدی بیش از این عرضه کرد.

اما در همین سال خصلت ظاهری این شکوفایی بروز کرد. این تحول بسیاری از ماجراجویان را بر آن داشته بود که با اعتباری جزیی، دست به ساختن فیلم های گران‌قیمت بزنند و همین خود

موجب گردیده بود که بازاریابی این گونه فیلم ها با مشکلاتی روبه رو شود. این فیلم ها که بی وجود صادرات امکان دوام نداشتند، حتی قادر به تأمین هزینهٔ تولید خود نیز نبودند. از این گذشته، صادرکنندگان به خارج به خاطر آن که رعایت اصول Quato Act را کرده باشند، فیلم های ارزان قیمتی را به عنوان «محصولات انگلیسی» تولید می‌کردند که نازل بودن ارزش آن ها، نام فیلم های انگلیسی را خدشه دار می‌ساخت.

این بحران در کاهش سریع تعداد فیلم های تولید شده در سال ۱۹۳۷ — از دویست و بیست و پنج، به صد و شانزده فیلم در سال ۱۹۳۸ و صد و سه فیلم در سال ۱۹۳۹ — نمایان گردید.

فیلم‌های نمایشی در دوران کُردا

درخشش و سقوط سینمای قبل از جنگ در انگلیس، آشکارا با نام «آلکساندر کُردا» تولیدکننده و کارگردان پیوند خورده است. این کارگردان متولدِ مجارستان، به خوبی می‌دانست که چگونه سینمای انگلیس را با استانداردهای تجاری و بین المللی هم آهنگ سازد.

«آلکساندر کُردا»[1]، ۱۸۹۳—۱۹۵۸، نخست در مجارستان مشغول کار شد و سپس در آلمان، **صبح ناشناخته** — ۱۹۲۳ —، در امریکا **زندگی خصوصی هلن تروبا** — ۱۹۲۸ — و در فرانسه «ماریوس» — ۱۹۳۱ — را پدید آورد؛ فیلم هایی با ارزش های متفاوت.

«کُردا» به عنوان تهیه کننده و کارگردان، در سال ۱۹۳۳ فیلم «زندگی خصوصی هنری هشتم» را در انگلستان پدید آورد. این فیلم به صورت یکی از بزرگ ترین موفقیت های تاریخ سینمای انگلیس درآمد و به عنوان فیلمی ناطق، راه را برای سینمای انگلیس به قاره های اروپا و امریکا بازکرد. این فیلم نیز مانند اکثر آثار جنجالی، در برابر قواعد جاری و سنت های مقدس جبهه گرفته بود. از زمانی که «لوبیچ» در هولیوود بیهوده تلاش کرده بود این شیوهٔ فیلم سازی تاریخی و مجلل را که توسطِ خود وی از ۱۹۲۰ در آلمان، رواج یافته بود، دو باره احیا کند، دیگر این نوع آثار محبوبیتی میان مردم نداشتند؛ «کُردا» در این راه موفقیت خودرا بر تقلید از شیوهٔ قدیمی «لوبیچ» پی ریزی کرده بود. حتی موضوع فیلم خود را نیز از استاد خویش و دوران کارهای آلمانی او به عاریت گرفته بود: از فیلم «آنابولین» — ۱۹۲۱.

او نیز مانند «لوبیچ»، **انسان دوستان بزرگ تاریخ** را به نمایش می‌گذاشت: قطعه ای از تاریخ از دیدگاه خدمتکاران. شعر حماسی **ملافه های سلطنتی** «جی. گریرسون» از سوی «کُردا» با استعدادی فراوان به نمایش درآمد و با چنان طنزی مورد تحقیر قرار گرفت که سزاوار نمونهٔ اصلی خود بود. ساختار درخشان، لباس های مجلل ونیز فیلم برداری این اثر — که «کُردا» برای آن «ژرژ پرینال»[2] فرانسوی را استخدام کرده بود — در کامیابی آن سهیم بودند.

1: Alexander Korda.   2: George Pérenal.

این که او توانست یکی از پادشاهان انگلیس را به‌عنوان یک آدمکش تصویر کند، درواقع بیش از هر کارگردان انگلیسی به‌حریم ملی نزدیک شده بود. یکی از منتقدان معاصر در این باره نوشت: «دوران بزرگی را به‌ننگ کشاندن، پادشاه بزرگی را به‌سُخره گرفتن و درواقع از هر وسیله ای به‌منظور ریشخند آرمان‌ها و نهادهای انگلیسی بهره‌جستن».

این گونه اعتراض‌ها به‌گونه‌ای کاملاً محدود صورت گرفت.

«عدم موافقت «کُردا» با کلیسای رسمی انگلیس» به‌حدی بود که تودهٔ مردم بتوانند آن را به‌شکلی طنزآمیز دریابند. این که او با ایدئولوژی رسمی در تضاد آشکار قرار نگرفت، بدین علت بود که وی توانست به‌یک هیولا، بُعدی انسانی و برجسته ببخشد. «کُردا» کوشید کامیابی نخستین فیلم انگلیسی خود را با ساختن یک سری فیلم دربارهٔ «زندگی های خصوصی» تکرار کند: مانند **زندگی خصوصی دون‌ژوان** —۱۹۳۴— و **رامبراند** —۱۹۳۶. کارگردانان دیگری نیز کوشیدند تا با کمک «کُردا»ی تهیه کننده، شیوهٔ او را تقلید کنند، از آن میان «پُل چینر»[3] با فیلم **کاترین کبیر** —۱۹۳۴— «هرولد یانگ»[4] با فیلم **مُهر سرخ** —۱۹۳۵— و «هربرت ویلکاکس»[5] با فیلم **ویکتوریای کبیر** —۱۹۳۷.

اما هیچ یک از این فیلم‌ها از نظر شمار تماشاگر نتوانست با نخستین فیلم او و از این سری برابری کند. هزینهٔ سنگین تولید این گونه فیلم‌های پرخرج به‌تدریج سرمایهٔ جمع آوری شدهٔ «کُردا» را به‌تاراج برد. او در سال ۱۹۳۹ برای نخستین بار انگلیس را ترک گفت، بی آن که نسبت به‌سال ۱۹۳۳ که به‌انگلستان وارد گردیده بود، ثروتمندتر شده باشد.

«کُردا» در دوران جنگ در هولیوود مشغول کار شد و در سال ۱۹۴۵ دوباره به‌انگلیس بازگشت. او در دومین مرحله از شکوفایی سینمای انگلیس که بلافاصله پس از جنگ آغاز گردید، با همان نتایج سال‌های قبل از جنگ مؤثر افتاد. در حالی که فیلم‌های «کُردا» چهره‌ای جهانی پیدا کرده بودند، در جوار آن‌ها گه‌گاه فیلم‌هایی بی توجه به تمایل جامعه به‌وسیلهٔ کارگردانان انگلیسی ساخته می‌شدند که آشکارا برخوردار از خصلت‌های انگلوساکسنی بودند. در دههٔ سی، بیش از همه «آسکیت»[6] و «هیچکاک» کوشیدند که به‌ساخته‌های داخلی چهره‌ای ملی ببخشند.

«آنتونی آسکیت»، ۱۹۰۳— ۱۹۶۸، فرزندِ اول «ارل آکسفورد»، نخست‌وزیر انگلیس از ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۶، در سال ۱۹۲۶ به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس، برش کار و کارگردان کار خود را آغاز کرد و در همان سال، نخستین فیلم خود را پدید آورد. او موقعیت خود را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین کارگردانان انگلیسی، همان گونه که تا به‌امروز حفظ کرده است، با فیلم **کلبه‌ای در دارتمور** —۱۹۳۰— آغاز کرد. در سال‌های بعد او توانست با مهارت تمام زیر تأثیر فیلم‌های امریکایی و فرانسوی، بسیاری از آثار «شاو»، «وایلد» و «راتیگان» را با ذوق و سلیقه‌ای ویژه به‌زبان سینما

3: Paul Czinner.
4: Harrold Young.
5: Herbert Wilcox.
6: Asquith.

برگرداند.

درفیلم **بگو، انگلستان** — ۱۹۳۱ —، نخستین فیلم ناطق او، «آسکیت» پیاده شدن نیروهای نظامی را در «گالیپولی» توصیف می‌کند. او برای این بازسازی مستندگونهٔ نبرد، از «جوفری بارکاس»[7]، فیلم بردار جنگ جهانی اول به‌عنوان دستیار بهره گرفت. ازنتیجهٔ این همکاری، «پُل روتا» چنین تجلیل می‌کند: «هیچ فیلم جنگی که تا به امروز ساخته شده است، مانند صحنه های پیاده شدن نیروهای نظامی در این اثر، قاطع و پذیرفتنی نبوده است؛ حتی صحنه های فیلمِ **فرجام سن پترزبورگ** اثر «آیزنشتاین» که بسیار از آن سخن گفته شده است، و یا صحنه های توفانی درفیلم «در غرب خبری نیست» اثر «مایلستون»»؛ درعین حال که «آسکیت» دربسیاری ازصحنه های فیلمش تحت تأثیر آن ها بوده است».

«آسکیت» دربسیاری ازفیلم های جنگی بعدی خود، نیروی مؤثر بخش های مستند آثارش را در نتیجهٔ داستان‌پردازی به‌تحلیل برد و این به‌سبب وابستگی به‌روحیهٔ «کاست» گونه و محافظه کارانهٔ قشرهای طبقهٔ ممتاز انگلیس بود.

کمدی هایی که «آسکیت» برشالودهٔ آثارشاد «وایلد» پدید آورد، موجب شهرت دایمی او گردید. با ساختن **پیگمالیون** —۱۹۳۸— اثبات کرد که ساختن فیلمی از روی اثر تآتری نه خیانت به‌متن و نه الزاماً خیانت به‌سینماست. فیلم هایی که دیرتر «لارنس اولیویر» از روی آثار «شکسپیر» پدید آورد و همچنین آثار کمدی مکتب «ایلینگ»، همه متأثر از فیلم های اوست. «آسکیت» شخصاً خط اصلی آثار خود را پس از جنگ، با فیلم های **پسر ونیسلاو** —۱۹۴۸—، **تعبیر براونینگ** —۱۹۵۱—، **اهمیت ارنست بودن** —۱۹۵۲— و **عشاق جوان** —۱۹۴۱— ادامه‌داد. محافظه کاری مطایبه آمیز این آثاربی هیچ پرده‌پوشی درفیلم های جنگی اوآشکارگشت. فیلم هایی که «آسکیت» در آن‌ها خط اصلی فیلم «بگو، انگلستان» را ادامه داد نتوانست دیگربار به‌قدرتی که در نمایش صحنه های نبرد این فیلم رسیده بود، دست‌یابد. در خلال جنگ او از قهرمانی های زیردریایی ها و بمب افکن ها تجلیل کرد: در فیلم های **سحرگاهان شیرجه می‌رویم** —۱۹۴۰— و **راهی به‌سوی ستارگان** —۱۹۴۵. اوپانزده سال بعد درفیلم **فرمان قتل** —۱۹۵۸— به‌ستایش ازمأموران مخفی نظامی پرداخت و از اطاعت محض دفاع کرد.

«هیچکاک» بارورترین استعداد در میان کارگردانان انگلیسی دههٔ سی بود. «آلفرد هیچکاک»، ۱۸۹۹ — ۱۹۸۰، پس از ۱۹۲۰، که ازسوی یک مؤسسهٔ سینمایی مأمورتنظیم تیترهای میان صحنه‌ای فیلم گردید، با سینما ازنزدیک آشنا شد. در ۱۹۲۲ شانسی به‌او روکرد تا اثری را کارگردانی کند، و هنوزسی ساله نشده بود (یعنی تا پایان دوران صامت) که یازده فیلم ساخت. آخرین آن‌ها **حق السکوت** بود که بعدها به‌صورت ناطق درآمد. چهارده فیلم دیگر نیز توسط او در دههٔ سی ساخته شد. در سال ۱۹۳۹ «هیچکاک» سرزمین مادریش را ترک گفت تا درآینده درهولیوود به کار

7: Geoffrey Barkas.

فیلم سازی بپردازد. خط کارهای «هیچکاک» از همان آغاز به سبب باروری و پیش بینی ناپذیر بودن فرجام داستان هایش شاخص گشت و همین خود موجب پذیرش او در نظام فرهنگ صنعتی گردید. «هیچکاک» از همان اوان کار، به نیازهای دنیای صنعت پاسخ مثبت گفت. حتی گه گاه اجازه می‌داد موضوع هایی را به او تحمیل کنند که البته این مسأله با قریحهٔ خاصی که داشت، چندان تأثیری در وی باقی نمی‌گذاشت: مثلاً در فیلم های **جونوو پیکاک** — ۱۹۳۳ — و **والس های وین** — ۱۹۳۳. او به برخی از فیلم هایش و حتی به بخشی از فیلم هایش توجهی خاص مبذول می کرد.

گاه فیلم ها و سکانس هایی کاملاً متفاوت در کنار فیلم هایی با خصوصیات غیرقابل شناخت قرار می‌گیرند. او از همان آغاز به آسانی و به میل خود اجازه داد تا برچسب «استاد تعلیق» را به او بچسبانند. فیلم هایی که موجب اعتبار و شهرت او شدند، آثار جنایی او بودند: **مستأجر** — ۱۹۲۶ —، **حق السکوت** — ۱۹۲۹ —، **شمارهٔ ۱۷** — ۱۹۳۲ —، **مردی که زیاد می دانست** — ۱۹۳۴ — و **سی و نه پله** — ۱۹۳۵. از سوی دیگر از همان اوایل او به ساختن آثاری دست زد که نیازهای طرفدارانش را برنمی‌آورد و مورد توجه قرار نمی‌گرفت. از این رو از نظر تجاری با شکست هایی روبه رو گردید: مثلاً در **مأمور پاتکس** — ۱۹۲۹ — و **ثروتمند و بیگانه** — ۱۹۳۲ — از خصوصیات جنایی اثر صرف نظر می‌شد (مانند **زیر کاپریکورن** که بعدها ساخت) و همین خود پیشاپیش مایهٔ ناکامی اش می‌گردید.

موضوع بنیادی بیشتر آثار بعدی «هیچکاک» ــ یعنی مقولهٔ از دست دادن ماهیت و نیز مسألهٔ فرم در مجموعهٔ آثار او ــ به صورتی پنهانی در فیلم های نخستین او قابل شناسایی است.

در فیلم «مستأجر» سوءظنی بی مورد بروز می‌کند: مستأجری مفلوک را به خیال آن که احتمالاً قاتل است مورد تعقیب قرار می‌دهند و تقریباً او را به آستانهٔ مرگ می‌کشانند. همچنین در **سرآشیب** — ۱۹۲۷ —، مردی از قشرهای میانی از محیط زندگی عادیش به دور می افتد. علت بروز این حوادث حضور جنس زن است که از مضامین دلخواه «هیچکاک» به شمار می‌رود که تربیتی کاتولیکی دارد. این پدیده در فیلم **رینگ** — ۱۹۲۷ — نیز بروز می‌کند. هردوفیلم دارای سکانس هایی با «دوربین ذهنی» هستند (دوربین نقش قهرمان فیلم را دارد) و مقولهٔ ماهیت، مستقیماً بر فرم فیلم تأثیر می‌گذارد. در «رینگ» یک النگو که به شکل مار است نقش بازی می‌کند. مسائل پنهانی جنسی در اکثر آثار کارگردانان نقش بااهمیتی دارند و در ایجاد فضایی نامطمئن و پر از دلهره کمک مؤثری می‌کنند؛ حرکات دوربین و اشیا نیز برخوردار از همان اهمیت ویژه‌اند: حرکات افقی و عمودی دوربین یا حرکات مشابه اشیا که موقعیت متزلزل قهرمان اثر را آشکار می‌سازند. وجود یک صحنهٔ بااهمیت آسانسور را در فیلم «سرآشیب» و یک سقوط را در «حق السکوت» و «خرابکاری» و آویزان بودن قهرمان فیلم بر لبهٔ پرتگاه را در «شمارهٔ ۱۷» و بعدها در آثار دیگر «هیچکاک» نیز مشاهده می‌کنیم.

مکتب انگلیسی فیلم‌های مستند

سینمای انگلیس در دهۀ سی فقط به صورتی ضمنی با واقعیت های معاصر برخورد پیدا کرد؛ اما در

همین دوران، مستقل از صنایع فیلم سازی، جنبش سینمای مستند انگلیس تکوین یافت. مبتکر و طراح آن، «جان گریرسون»[۸] اسکاتلندی بود.

«جان گریرسون» — زادهٔ ۱۸۹۸ — در سال ۱۹۲٤ به‌عنوان دستیار جوان رشتهٔ فلسفه برای شرکت در یک بورس تحصیلی در رشتهٔ علوم اجتماعی به ایالات متحدهٔ امریکا دعوت شد. سه سال تمام در رشتهٔ رسانه های همگانی به تحصیل پرداخت و در همین دوران با سینما آشنا شد. امکانات گستردهٔ این رشته او را چنان افسون کرد که پس از بازگشت به‌وطن در جست‌وجوی نهادی برآمد که بتواند سینما را به‌خدمت سازندگی توده‌ها درآورد. او این نهاد را در E.M.B. [۹] پیدا کرد. رئیس آن، «سراستیون تالنتز»[۱۰] بود که آهنگ آن داشت تا اندیشهٔ کشورهای هم سود (کامنولث) را احیا کند.

در ۱۹۲۹ «گریرسون» عملاً کار فیلم سازی را آغاز کرد. در فیلم «یدک کش» — ۱۹۲۹ — تصویری واقعی از شیوهٔ کار در یک کشتی صید ماهی در دریای شمال ترسیم کرد.

او در این زمینه نه تنها کوشید که موضوعی تازه عرضه کند، بلکه تلاش کرد پویایی زندگی را آشکار گرداند. در خلال تحلیل فیلم «رزمناو پوتمکین» — که او آن را به انگلیسی ترجمه کرده بود — و همچنین در جریان بررسی دیگر آثار خارجی، کوشیده بود تا با اصول مونتاژ دیالکتیکی آشنا گردد. هدف مشخص او این بود که: «مسائل روزمره را تصویر کند و سپس آن‌را در برابر نمایش های غیرعادی رایج قرار دهد».

«گریرسون» افزون براین فعالیت های خود را به‌این محدود کرده بود که گروهِ فیلم نهاد E.M.B. را گردهم آورد و با تنظیم برنامه های آن ها، همکارانی مناسب برگزینند و پرورش دهد. نخست «رابرت فلاهرتی» و بعدها «آلبرتو کاوالکانتی» را به لندن فراخواند؛ پیش از هر چیز، به استخدام گروهی از انگلیسی های جوانی پرداخت که یا به‌عنوان نویسنده ادراک خویش را از سینما به اثبات رسانده بودند —مانند «پُل روتا»، نویسندهٔ یک کتاب انتقادی دربارهٔ تاریخ سینما—، یا کسانی که در صنعت به کار اشتغال داشتند و از یکنواختی ملال آور آن به تنگ آمده بودند.

«پُل روتا»[۱۱]، «بازیل رایت»[۱۲]، «هری وات»[۱۳]، «استوارت لگ»[۱۴]، «آرتور التون»[۱۵] و بسیاری دیگر، به‌زودی استعداد و شخصیت خویش را نشان دادند و مکتب سینمای مستند را از یکنواختی تهدید کنندهٔ آن رهانیدند.

در خلال سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ گروه فیلم E.M.B. بیش از صد فیلم پدید آورد. امکانات اندک آن ها سبب شده بود که فعالیت این گروه ابتدا محدود به‌سرزمین مادریشان گردد. فیلم های گروه E.M.B. ، دریچهٔ زندگی روزانهٔ روستاییان، ماهیگیران، کارگران معادن و صنایع

8: John Gerierson.

۹: این حروف مخفف «سازمان بازاریابی جهانی» است.

10: Sir Stephen Tallents. 11: Paul Rotha.
12: Basil Wright. 13: Harry Watt.
14: Stuart Legg. 15: Arthur Elton.

را بر دنیای فیلم گشودند —و این برای نخستین بار بود که در خارج از اتحاد شوروی چنین توجهی به طبقهٔ پرولتاریا مبذول می‌گشت.

بدیهی است که این آثار بیشتر به کار انسان توجه می‌کردند تا به خود او، که بیشتر موجودی ناشناخته برجا می‌ماند. تنها «رابرت فلاهرتی» بود که وقتی با «گریرسون» فیلم **صنعت انگلیس** —۱۹۳۳— را می‌ساخت، در ورای کار، به دنبال کشف «روان» مجری کار بود، ولی او موضوع فیلمش را در قالب‌های از پیش ساخته شده‌ای ریخت. از این رو وی دستخوش همان اشتباهاتی شد که در بیشتر آثار عجیب خود مرتکب آن گردیده بود.

جدایی از «گریرسون» نیز گریزناپذیر بود. «فلاهرتی» به جزیره‌ای ایرلندی واقع در آتلانتیک رفت تا فیلم **مردی از آران** را بسازد؛ فیلمی دربارهٔ زندگی سخت ماهیگیران.

محدود بودن زمان از یک سو و وظایف از پیش تعیین شدهٔ کار از سوی دیگر مایهٔ آن گردید که مستندسازان در آغاز به موضوع‌های مشخصی وابسته بمانند. تغییر سفارش دهنده، در این زمینه دگرگونی خاصی پدید آورد. زمان کوتاهی پس از آن که «بازیل رایت» با فیلم‌های **آسبادی در باربادوس** —۱۹۳۳— و **محموله‌ای از جامائیکا** —۱۹۳۳— نخستین جای‌پا را در بخش‌هایی از مستعمرات امپراتوری در آن‌سوی دریاها پیدا کرد، سازمان E.M.B. منحل گردید؛ اما گروه فیلم‌سازان به همان شکل از سوی «سازمان کل پست»[16] پذیرفته شد. وظایف جدید محوله نیز تجربیات ظاهری کارگردانان را افزایش داد.

ارائهٔ مکانیسم پیچیدهٔ فضا و زمان در نظام خبررسانی که از وظایف پست محسوب می‌شد الزاماً شکل نوینی از بیان سینمایی را ایجاب می‌کرد. در این زمینه مسألهٔ صدا اهمیت ویژه‌ای یافت. مستندسازان انگلیسی با استفاده از سروصدا، موسیقی و تفسیرهایی که خوانده می‌شد، بهترین بهره‌های ممکن را در مقایسه با اغلب فیلم‌سازان زمانشان بردند؛ البته به استثنای «رنه کلر»، «فریتس لانگ» و «والت دیسنی». استفاده از صدای رسانه‌ها (تلفن و تلگراف) —که تصاویر ناهمگون را یکدستی و هم‌آهنگی می‌بخشیدند— مایهٔ آن گردید که ابعاد تازه‌ای پدیدار گردد که پدیدهٔ نو از رسانه‌های همگانی به دست می‌آورد.

فیلم‌های G.P.O. درواقع نخستین فیلم‌هایی بودند که احساس تازه‌ای از واقعیت را نشان می‌دادند. «بازیل رایت» و «هری وات» با ساختن **پست شبانه**— ۱۹۳۶— در نوع خود شاهکاری آفریدند. رپرتاژ مربوط به حمل پست شبانه از لندن به ادینبورو، به صورت غزلواره‌ای درآمد. ریتم ظریف و تنظیم شدهٔ مونتاژ، به کارگیری هنرمندانهٔ صداهای واقعی، پیوستگی دقیق ابیات شعر «و. هـ. اودن»[17] و موسیقی «بنجامین بریتن»[18] در مجموعهٔ ساختار فیلم به یک اندازه در این کامیابی سهیم بودند. به‌زودی در کنار G.P.O. سفارش دهندگان دیگری نیز پیدا شدند که این پدیده به کارگردانان و «گریرسون» امکان می‌داد تا به موضوع‌های دیگری هم بپردازند. در سال ۱۹۳۴/۳۵

16: G.P.O. 17: W.H.Auden. 18: Benjamin Britten.

«بازیل رایت» برای «مؤسسهٔ تبلیغاتی چای سیلان» فیلم **سرود سیلان** را ساخت.

او گذشته وحال جزیره را از تقابل تضاد میان نیروهای استعمار غربی و سنت های بومی تصویر کرد. مونتاژ صدا و تصویر به ایجاد تصاویر متنوع تضاد و سنتز کمک فراوان کرد. اگر در فیلم های مربوط به G.P.O. ، به کار گرفتن صدا را بدین منظور صورت داد که احساس همزبانی را در فضاهایی جدا از هم به دست دهد، در این جا استفاده از صدا (بر پایهٔ آن) را بدین قصد انجام می‌داد تا رویدادهایی را که از نظر زمانی دور از هم بودند، به هم دیگر پیوند دهد و بدین سان روند حرکت تاریخی را ترسیم کند.

مستندسازان در نیمهٔ دوم دههٔ سی نیز برای ترسیم ایرادهای مشخص، از روش های سازندگی تازه ای بهره جستند. آن ها برآن شدند که به فردیت آدمی، چهرهٔ شاخص تری ببخشند. «آرتور التون» در فیلم **کارگران و کار** — ۱۹۳۵ — و «ادگار آنستی»[۱۹] در فیلم **مشکلات اجاره‌نشینی** — ۱۹۳۵ — از مصاحبه های حضوری سود بردند تا واکنش های آنی را تصویر سازند.

محدودیت هایی که این روش کار با خود به همراه آورده بود به زودی بر امکانات هنری تأثیر گذاشت: دوربین هربار فقط می‌توانست از گوینده به شئ جهش کند و دوباره به سوی گوینده بازگردد. هربار روش کار در زمینهٔ صحنه‌پردازی های فیلم های نمایشی آشکارا نتایج بهتری به بار می‌آورد. به جای آن که دوربین فقط چیزی را ضبط کند که درپیش رو دارد، برخی از کارگردانان برآن شدند تا واقعیت را بازسازی کنند. آن ها اشخاص غیرحرفه ای را که قادر بودند نقش خود، یا شخص دیگری را در رویدادهای پیچیده بازی کنند، جلو دوربین بردند.

چنین بود که عکس العمل های فردی و روانی افراد شکل گرفت؛ چیزی که در سینمای مستند اصولاً امکان‌پذیر نبود. پس از آزمایش های پرشماری در این زمینه، «هری وات» درفیلم **دریای شمال** — ۱۹۳۸ — این نوع کار را به کمال رساند.

این فیلم شیوهٔ کار دستگاه فرستندهٔ پستی، به هنگام آغاز توفان در دریای شمال و گرفتاری یک کشتی ماهیگیری را نشان می‌دهد. او نه تنها در این جا به توصیف جنبه های فنی **مسئله می‌پردازد**، بلکه بیش از همه به واکنش های ماهیگیران در اوج خطرات توفان نیز توجه می‌کند. تأثیر این فیلم نه تنها درفیلم های مستند مربوط به جنگ با موقعیت های مشابه، بلکه درفیلم های نمایشی بعدی، مانند «وفور ویسکی» و «مگی» نیز آشکارا دیده می‌شود.

«لن لای»[۲۰] نیز توانست برای G.P.O. فیلم های مستند تجربی خود را در زمینهٔ طراحی های تجریدی بسازد. از آن میان فیلم **جعبهٔ رنگ** — ۱۹۳۵ — و **رقص رنگین کمان** — ۱۹۳۶ — که عبارت بودند از ترکیب رنگ ها درضرب آهنگ های تنظیم شده که «لی» آن ها را مستقیماً به روی نوارفیلم آورد.

«نورمن مک لارن»[۲۱] در دههٔ سی از شاگردان «لی» به شمار می‌آمد. او بعدها در کانادا

19: Edgar Anstey.   20: Len Lye.   21: Norman Mclaren.

به تجربیات خود در این زمینه ادامه داد.

در سال ۱۹۳۷ «گریرسون» سرپرستی سازمان سینمایی .G.P.O را ترک گفت و خویشتن را یکسره وقف سازمانی کرد که کارش مشورت در زمینهٔ تنظیم فعالیت های گروه فیلم سازان مستند بود. در ۱۹۳۹ از سوی حکومت انگلیس عازم کانادا شد تا در آن جا «سازمان ملی سینمای کانادا» را پایه ریزی کند. «آلبرتو کاوالکانتی» به سرپرستی .G.P.O منصوب شد و این سازمان به هنگام جنگ توانست با نام Crown Film Unit از مهلک ترین شرایط به خوبی نجات پیدا کند.

سینمای شوروی و رئالیسم سوسیالیستی

اتحاد شوروی در دوران اولین و دومین برنامهٔ پنج سالهٔ خود از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷ در راستای ساختن صنایع خود تلاش توانفرسایی انجام داد. قوانین تازه که شامل صنایع فیلم سازی نیز می‌شد، در همهٔ زمینه ها درپی تقویت «شالده های اقتصادی» و نیز نظامی نوین و متمرکز بود.

به همین علت دهۀ سی ایجاد کنندهٔ زنجیری از دگرگونی های سازمانی گردید. در ۱۹۳۰ برای نخستین بار یک سازمان متمرکز سر پرستیِ فیلم به نام «سایوز کینو» بنیاد گردید تا به تولید، پخش و نمایش فیلم در سراسر اتحاد شوروی، نظمی تازه ببخشد. در این میان فقط استودیوی مؤسسهٔ «مژراب پوم» بود که به پاس سنت های دیرینه اش از ادغام شدن با دیگر سازمان ها مستثنی گردید. این «تراست های مجتمع»، بر پخش فیلم در همهٔ جمهوری ها، تولید فیلم در دورترین نقاط اتحاد شوروی و کارخانه های تولیدِ فیلم خام و درواقع همهٔ جنبه های فنی تسلطی کامل داشتند.

در سال ۱۹۳۳ تصمیم گرفته شد که «سایوز کینو» به «سازمان نظارت بر صنایع فیلم سازی و عکاسی» تغییر شکل دهد که مستقیماً زیر نظارت شورایی از نماینده‌گان خلق قرار داشت.

این عمل بدان معنی بود که گام تازه‌ای در راه متمرکز ساختن بیشتر صنایع فیلم سازی برداشته شده است: اکنون لازم بود که برنامه های تولیدی تک تک «تراست» ها و همچنین استودیوها قبلاً از سوی شورای نماینده‌گان خلق به تصویب برسد.

این سازمان نظارت، فقط زیرنظر یک نفر کار می کرد و او «بوریس شومیاتسکی» متنفذ بود که تا سال ۱۹۳۷ مقدرات سینمای شوروی را در دست داشت.

با ورود فیلم ناطق، سینمای شوروی دستخوش تزلزل اقتصادی یا هنری نگردید. اما به هرحال این تغییر تولید فیلم صامت به ناطق، به کندی انجام گرفت. با آن که مخترعان شوروی سیستم ناطق تازه‌ای کشف کرده بودند، با این حال نخستین فیلم های ناطق شوروی با ابزارهای خارجی تولید شد؛ به ویژه به علت کمبود پروژکتورهای فیلم ناطق، صنایع فیلم سازی میان سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵ ناچار شد در کنار فیلم های ناطق، فیلم های صامت نیز تولید کند. (در سال ۱۹۳۴ تعداد بیست و شش هزار سینما وجود داشت که فقط هزار سینمای آن مجهز به وسائل نمایش فیلم ناطق بود). درعوض [استودیوها] در سال ۱۹۳۲ موفق شدند که همهٔ نیازهای خود به فیلم خام را ــ که تا آن زمان از خارج وارد می‌شد ــ به کمک کارخانجات داخلی تأمین سازند.

نظم بخشیدن به تشکیلات سینمایی شوروی تا سال ۱۹۳۵ از دیدگاه اقتصادی مورد نظر بود. این عمل هم آهنگی کم تری با مبارزات ایدئولوژیک حادی داشت که در این زمان برقرار بود و سینما نیز می‌بایستی در آن نقشی داشته باشد. چنین بود که شورای نمایندگان خلق و کمیتهٔ مرکزی آن در سال ۱۹۳۶، «سازمان نظارت بر فیلم» را به «کمیتهٔ سراسری اتحادیه‌ها برای مسائل هنری» تغییر دادند. از این پس نظارت مرکزی بر همهٔ رشته های هنری و از آن میان سینما، برعهدهٔ اتحادیه بود. هدف اقدام یاد شده این بود که «سطح فرهنگِ کارگران را ارتقا دهد و هدایت و گسترش هنرها را یکپارچه سازد».

«شومیاتسکی» در رأس بخش سینمایی این کمیته قرار گرفت و همزمان با آن، استودیوی «مِژراب‌پوم» که تا این زمان به‌صورت مستقل کار می‌کرد به استودیوی فیلم های کودکان که زیر نظارت دولت بود بدل گردید و «سایوزدت فیلم» نامیده شد. متمرکز ساختن صنایع سینمایی و افزایش روزافزون نظارت ایدئولوژیک موجب شد که بسیاری از برنامه ها در تاروپود دستگاه های اداری معلق بماند.

شمار فیلم های تولید شده در سال کاهش یافت. از این رو هزینهٔ تولید افزایش پیدا کرد. اگر می‌بینیم که در سال ۱۹۳۰ حدود صد فیلم تولید شده بود، در سال ۱۹۳۵ فقط چهل فیلم و در سال ۱۹۳۷ این تعداد به بیست و پنج فیلم کاهش یافت — در حالی که موافق برنامه قرار بود یکصد و بیست و سه فیلم تولید گردد. بالاخره «شومیاتسکی» قربانی سیاست خود شد: در سال ۱۹۳۸ او به‌جرم این که «عدم بینش سیاسی اش باعث شد که جاسوسان و مأموران «تروتسکی» و «بوخارین»، و مزدوران ژاپنی و فاشیست های آلمانی به‌صنایع سینمایی شوروی لطمه وارد کنند»، متهم به‌خیانت به‌ملت گردید و به‌یک شهرستان تبعید شد.

پس از برکناری «شومیاتسکی»، در سال ۱۹۳۸، کمیته‌ای برای رسیدگی به‌مسائل سینمایی، در حد یک وزارتخانه تأسیس گردید و تا زمان حملهٔ نازی ها، در سال ۱۹۴۱، ساخته های سینمایی دوباره فزونی گرفت و به‌چهل فیلم در سال رسید.

تجربیاتی در سینمای ناطق

انقلاب فنیِ سینمای ناطق با تأخیر به‌سینمای شوروی راه بازکرد. نخستین فیلم ناطق شوروی در مارس ۱۹۳۰ به‌نمایش درآمد: **برنامهٔ کارهای بزرگ**، فیلمی بود نیمه مستند وتبلیغاتی دربارهٔ برنامه های پنج ساله، اثر «آبرام روم»[1]. اما در زمان نمایش این فیلم، در اتحاد شوروی تنها دو سینما مجهز به‌وسائل فنی نمایش فیلم ناطق بودند. به همین علت در سال ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ اکثر فیلم ها به‌صورت صامت ساخته شدند و سال ها بعد بود که فیلم هایی به صورت ناطق پدید آمدند، از جمله: روحی که

1: Abram Room.

دیگر بازنمی‌گردد — ۱۹۳۰ — اثر «روم»، **جشن جوانان مقدس** — ۱۹۳۰ — اثر «پروتازانوف»[2] و **دُن آرام** — ۱۹۳۱ — اثر «اولگاپره او براشنسکایا»[3].

اما تأخیر در وارد کردن سینمای ناطق منافعی نیز داشت. چون بدین وسیله می‌شد از اشتباهاتی که دیگران به‌هنگام ساختن نخستین فیلم‌های ناطق ـــ و ازآن جمله به‌کارگیری غیرمسئولانهٔ گفت‌وگوها ـــ در دیگر کشورها مرتکب می‌شدند، پرهیز کرد.

نخستین فیلم‌های ناطق شوروی به‌طور کلی نمایشگر تلاش بسیار جدیِ سینماگرانی است که کوشیده‌اند از امکانات تازهٔ صوتی بهره‌ای هنری ببرند.

بدیهی است که همهٔ کارگردانان شوروی به‌سینمای ناطق، روی خوش نشان ندادند. از همان نخستین روزهای سال ۱۹۲۸ که این روش تازه در امریکا و آلمان رو به گسترش نهاد، در نشریهٔ «زندگی و هنر»، بیانیه‌ای به امضای «آیزنشتاین»، «پودوفکین» و «آلکساندروف» دربارهٔ امکانات و خطرات سینمای ناطق انتشار یافت. هر سه کارگردان در بیانیهٔ خود تأکید داشتند که مونتاژ به‌عنوان وسیلهٔ اصلی بیان در سینمای صامت شوروی، نباید در سینمای ناطق از میان برود: «ضبط صدا اختراعی است دوپهلو... و به‌احتمال بسیار بر شالودهٔ قانونِ «کم‌ترین مقاومت» مورد استفاده قرار خواهد گرفت... به‌عبارت دیگر برای ارضای خواسته‌های کوچک... تنها به کارگیری کنتر پوان وارصدا در ارتباط با قطعهٔ مونتاژ بصری می‌تواند تکامل پیدا کند و به کمال برسد. نخستین تجربهٔ کاری با صدا می‌بایستی برای رسیدن به‌نوعی مخالفت قاطع با تصویرهای بصری تلاش کند». روح این بیانیه در یک سری از فیلم‌هایی حضور دارد که در اوایل دههٔ سی در اتحاد شوروی پدید آمد: **راهی به‌زندگی** — ۱۹۳۱ — اثر «اِک»[4]، **یک ماجرای معمولی** — ۱۹۳۲ — **وفراری** — ۱۹۳۳ — اثر «پودوفکین»، و **کوهستان‌های طلایی** — ۱۹۳۱ — اثر «یوتکویچ».

همهٔ این آثار می‌کوشند تا زیبایی شنایی مونتاژ و همخوانی بیان تصویری را برای سینمای ناطق بارور سازند. زنده‌ترین فیلم میان این آثار — که تا امروز نیز همچنان برجا مانده است — «راهی به‌زندگی» اثر «نیکلای اک»، زادهٔ ۱۹۰۲، است.

«اِک»، فارغ التحصیل مدرسهٔ سینمایی مسکو — که در تآتر «مایرهولد» نیز کار کرده بود — در فیلم خود به مسئلهٔ «نوجوانان بی سر پرست» که از دوران جنگ‌های داخلی به تعداد بی شماری در اتحاد شوروی سرگردان بودند و نیز به‌موضوع مربیان آموزش و پرورش (پداگوژی) که کسانی نظیر «ماکارنکو» می‌کوشیدند با پرورش دسته‌جمعی نوجوانان بی سر پرست، آن‌ها را دوباره به‌خدمت جامعه درآورند، پرداخت.

این فیلم با کتاب **ماکارنکو** فقط از نظر عنوان و موضوع دارای شباهت است. در «راهی به‌زندگی»، جوانی کمونیست به‌نام «سرگی یف»، به‌کاری دست می‌زند که تقریباً ناممکن می‌نماید: گردِهم آوردن آزادانهٔ شماری از نوجوانان بی سر پرست و ترغیب آن‌ها به کارهای

2: Protasanow. 3: Olga Preobraschenkaja. 4: Ekk.

دسته جمعی. سفر با قطار در نخستین مراحل خود به آزمایشی سخت بدل می‌گردد. چنین می‌نماید که یکی از این نوجوانان به نام «مصطفی» که برای خرید مواد غذایی فرستاده شده، با پولی که گرفته است فرار کرده باشد. در همان حالی که «سرگی یف» خیال می‌کند در تجربه‌اش شکست خورده است سروکلهٔ «مصطفی» پیدا می‌شود که در یک دستش مواد غذایی خریده شده را دارد و در دست دیگرش، کالباسی را که دزدیده است.

آنچه به ویژه جلب نظر می‌کند، شخصیت‌پردازی جالب نوجوانانی است با دودلی های اولیه شان، زیرکی هایشان و بروز ناگهانی هیجانات افسارگسیخته شان. در چهرهٔ آن‌ها نشانه‌ای از آرمان گرایی دیده نمی‌شود («اِک» به یکی از این نوجوانان بی سر پرست امکان می‌دهد تا نقش خود را بازی کند).

تصاویر فیلم اغلب خاطرهٔ دوران فیلم های صامت را به یاد می‌آورد، از جمله در خطوط ساده شدهٔ بسیاری از تصاویر: یک قطار راه‌آهن به شکل مورب تصویر را قطع می‌کند؛ آدم‌ها به صورت اشباحی در افق نمایان می‌شوند؛ سپس کار روی خطوط راه‌آهن به گونه ای «سمفونیک» در تصاویر دیگر ادغام می‌شود. فیلم با وجود داشتن گفت گو، دارای تیترهای میان‌پرده‌ای نیز هست که خود ایجاد کنندهٔ ضرب آهنگِ ویژه‌ای است. با این همه شکل گیری تصاویر به گونه ای عجیب، همراه موسیقی، کلام و سروصدا، تأثیری یک دست می‌گذارد. مثلاً در صحنهٔ بعدی، «مصطفی» (بی آن که خود بداند) سوار بر یک وسیلهٔ نقلیهٔ آهنین به‌سوی تباهی پیش می‌رود: سرود شاد او با ترانهٔ غوکان جنگلی و صدای چرخ های گردنده درهم می‌آمیزد. آنچه در «راهی به‌سوی زندگی» مایهٔ پرسش می‌گردید، ترسیم شکل تعاون بود. «اِک» یکسره درمیان نوجوانان، بر کسانی که قابلیت رهبری دارند تأکید می‌کند و معلم با آن ها به بحث می‌پردازد. آن ها نمایشگر عناصر «دگرگون شده و رشد یافته» اند، مثلاً «مصطفی» — که در گذشته دزد بوده — و «کولگا»ی بورژوازاده، دست از «عوالم دزدی» می‌کشند. آن ها کیوسک های مشروب‌فروشی را که آن‌ها را برای بی اعتبار کردن کمون ها به وجود آورده اند، ویران می‌کنند؛ لیکن در برابر آن‌ها نوجوانان دیگر ناشناس می‌مانند. جاذبهٔ اعتقاد به پیشرفت درسکانس تلخ پایانی فیلم با تراژدی درهم ادغام می‌شوند: لوکوموتیو با سرود انترناسیونال و جنازهٔ «مصطفی» وارد کمون می‌شود. نوجوانان که نخست ابراز احساسات می‌کنند، با دیدن جنازهٔ او وحشت‌زده و متأثر می‌گردند.

«نیکلای اِک» در واقع تنها کارگردان یک فیلم است. فیلم **گرونیا کورنا کووا — ۱۹۳٦ —** اثر دیگر او فقط بدین‌علت جلب توجه می‌کند که نخستین فیلم رنگی ساخت شوروی است؛ «اِک» بعدها از روی دو نوول از نوول های «گوگول»، دوفیلم رنگی دیگرنیز ساخت.

یک سری از فیلم هایی که میان سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ ساخته شدند نیز آشکارا جنبهٔ تجربی دارند، مانند فیلم **زمین تشنه است — ۱۹۳۰ —** اثر «رایزمن»[5].

5: Raisman.

«یولی رایزمن»، زادهٔ ۱۹۰۳، دستیار پیشین «یاکوف پروتازانوف»، با ساختن **کار اجباری** —۱۹۲۸— که فیلمی بود اکسپرسیونیستی دربارهٔ زندان‌های سیبری پیش از ۱۹۱۷، شهرت یافت. «زمین تشنه است» به‌شیوه‌ای مستند به‌توصیف مبارزهٔ مهندسان شوروی با یک «بیک» ترکمن می‌پردازد که مخالف به‌کارگرفتن ابزار جدید و وسایل آبیاری در دهکدهٔ خویش است. این فیلم با آن که در تلاش دست یافتن به‌مونتاژ ریتم‌ها و اصالت تک‌تک نماهاست، بااین‌حال با واقعیات زنده نیز سروکار دارد. «رایزمن» استعداد خویش را نخست در فیلم **مگس‌ها** —۱۹۳۵— و از آن بیشتر در فیلم **آخرین شب** —۱۹۳۷— به کار گرفت که داستانی بود از دو خانواده که شاهد دوران انقلاب در مسکو بوده‌اند. او در سال ۱۹۳۹ از روی داستان **زمین نوآباد** اثر «شولوخف» فیلم دیگری ساخت.

نخستین فیلم ناطق «گریگوری کوزینتسف»[6] و «لئونید تراوبرگ»[7] به‌نام **تنها** —۱۹۳۱— نخست قرار بود به‌صورت صامت ساخته شود. داستان آن مربوط به‌بانوی آموزگار جوانی بود از لنینگراد، که به‌شهری خلوت در کوهستان‌های زمستانی «آلتای» منتقل می‌شود. بعدها موسیقی «شوستاکوویچ» را نیز بدان افزودند که بیشتر جنبهٔ یادآوری داشت؛ بخش‌هایی از گفت‌وگوها به‌وسیلهٔ تصاویر اثیری درهم می‌شکست. این فیلم را به‌سبب نگاه بدبینانه‌اش مورد سرزنش قرار دادند. با این همه «کوزینتسف» و «تراوبرگ» با دوری گزیدن از کارهای غیرمعمول نخستینِ خود، در راستای رسیدن به‌رئالیسم نوین معاصر تلاش کردند.

فیلم دیگری از نخستین دوران فیلم‌های صامت که سرشار از استعداد و بسیار شجاعانه می‌نمود —هرچند از نظر ساختار چندان متعادل نبود— فیلم «کوهستان‌های طلایی» اثر «یوتکوویچ» بود.

«سرگی یوتکوویچ»[8]، زادهٔ ۱۹۰۴، با «کوزینتسف» و «تراوبرگ»، «کارخانهٔ بازیگران غیرعادی» را تأسیس کرد. او در سال ۱۹۲۸ با فیلم **قله‌ها** به‌شهرت رسید و آن فیلمی بود کنایی دربارهٔ ظهور نشانه‌هایی از رشوه‌خواری درمیان کارگران جوان.

«کوهستان‌های طلایی» از دهقانی سخن می‌گوید که به‌شهر می‌آید و مورد استثمار کارفرمای خود قرار می‌گیرد و به‌صورت جاسوس درمی‌آید. دکورهای تآتری و نماهای ایجازی و همچنین تصاویر درشت به‌شیوهٔ «آیزنشتاین» در این فیلم بسیار دیده می‌شوند که به‌خاطر سرشت خنده‌آور خود نیش می‌زنند.

سرکارگر یک کارخانه، با هیکلی فربه، سرطاس و با چشم‌هایی خوک‌مانند —که طرفدار کارفرمایان است— رهبر گروه همسرایان کلیسا نیز هست. وقتی دوربین او را نشان می‌دهد که چگونه در آرامش کامل قوری قهوه را برمی‌دارد و چگونه فنجان را به‌دهان می‌برد، از او تصویری خنده‌آور می‌سازد.

«یوتکوویچ» بعدها با «فریدریش ارملر»[9] فیلم **نقشهٔ مخالف** —۱۹۳۲— را ساخت؛ اثری که

6: Grigori Kosintzew. 7: Leonid Trauberg.
8: Sergej Jutkewitsch. 9: Friedrich Ermler.

در زمینهٔ آثار مربوط به رئالیسم سوسیالیستی نمونه‌وار شد. فیلم‌های **کارگران معدن** —۱۹۳۷— و **مردی با تفنگ** —۱۹۳۸— (سرگذشت سرباز ساده‌دلی که پس از گفت‌وگو با «لنین» به انقلاب پیوست) نیز از این دست بودند. حساسیت، سرشاری رویدادها و استعداد روانشناسانهٔ «یوتکویچ» مایهٔ آن شده بود که فیلم‌هایش حتی زمانی هم که محتوایی عادی داشتند، دارای ارزش باشند.

در میان همهٔ کارگردانان دههٔ سی، «پودوفکین» (در کنار «آیزنشتاین») بیش از همه با مسائل هنری تازهٔ سینمای ناطق درگیر بود. فیلم‌نامهٔ فیلم جدید «پودوفکین»، **زندگی بسیار زیباست** را سناریست او «آلکساندر رشه‌شوسکی»[10] در سال ۱۹۲۹ نوشته بود: سرگذشت یک انقلابی که همسر و یار دیرینه‌اش را به خاطر دیگری ترک می‌کند، لیکن دوباره به‌سوی او بازمی‌گردد.

«پودوفکین» نخست همهٔ جزئیات فیلم‌نامه را مورد مطالعه قرار داد و امکانات آن را با سینما هم‌آهنگ ساخت و سپس کار خود را آغاز کرد؛ اما به‌هنگام کار آشکار شد که وسایل و ابزارهای موجود کافی نیستند و به‌ناچار مجدداً درفیلم‌نامه تجدیدنظر کرد. سرانجام فیلم درسال ۱۹۳۲ به‌صورت صامت به‌نمایش درآمد و نامش را به «موضوعی ساده‌تر» تغییر دادند. فیلم نه مورد پسند مردم قرار گرفت و نه مورد پسند منتقدان. بنابراین درست نیز این بود که از «فراری» —۱۹۳۳— به‌عنوان نخستین فیلم «پودوفکین» یاد شود. «پودوفکین» در این فیلم موضوع جنبش کارگری آلمان را مطرح ساخت. «کارل رن»، یک کارگر معدن اهل هامبورگ، پس از شکست یک اعتصاب به اتحاد شوروی مهاجرت می‌کند. او پس از چندی متوجه اقدام بحث‌انگیز گذشتهٔ خود می‌شود و به کشورش بازمی‌گردد تا باردیگر به‌مبارزه ادامه دهد. علاقهٔ «پودوفکین» به این موضوع بدان سبب بود که او امکان می‌یافت تا مبارزهٔ طبقاتی را در دیالکتیک بصری— اکوستیک بازگو کند.

او نوارهای صدا را به‌همان شیوهٔ تصاویر مونتاژ کرد. در سکانس بحث و گفت‌وگوی کارگران، هر کلام سخنران همراه با صدای اطرافیان و همهمه و سر و صدای پس‌زمینهٔ آن تقریباً به‌صورت ریتمی موسیقی‌وار درمی‌آید؛ «پودوفکین» درست به‌همین سان، سوت و آژیر کشتی‌هایی را نیز که لنگر انداخته بودند، به‌صورت یک «کنسرت» درآورد. بهترین مثال برای کنترپوان تصویر— صدا، درصحنه‌ای است که کارگران دست به‌تظاهرات می‌زنند: درحالی که تظاهرات از سوی پلیس پراکنده می‌شود، موسیقی نقش پیروزمندانهٔ خود را همچنان حفظ می‌کند، تا آن که پرچم سرخ باردیگر از چنگ پلیس به‌درمی‌آید. فیلم «فراری» خصلتی تجربی دارد؛ برخوردار از نماهایی به‌دقت محاسبه شده و مونتاژی دقیق است. سکانس‌هایی که زندگی و کار را در بندر هامبورگ نشان می‌دهند از درخشندگی فوق‌العاده‌ای برخوردارند. اما در مجموع چنین به‌نظر می‌آید که فیلم متعادل نیست. «پودوفکین» به‌درستی نتوانست به‌زیر پوستهٔ رویدادهایی رسوخ کند که خود آن‌ها را به‌صورتی درخشان تصویر کرده بود و درعین‌حال نتوانست عمق روانی لازم را به‌قهرمان داستانش ببخشد. منتقدان شوروی به‌سردی با این اثر «فرم‌گرایانه» برخورد کردند.

10: Rescheschweski.







نیکلای اِك
راهی به زندگی
۱۹۳۱











گئورگی وسرگی واسیلیف
چاپایف
۱۹۳۴






«پودوفکین» در سال ۱۹۳۸ توانست پس از برطرف ساختن موانع بسیار، فیلم دیگرش، **پیروزی** را که از قهرمانی های خلبانان شوروی تجلیل می‌کرد، پدید آورد.

او در سال ۱۹۳۹ فیلم تاریخی **می نین و پوژارسکی** را ساخت. هیچ یک از این دو فیلم یاد شده ارزش آثار نخستین وی را نداشتند.

«اروین پیسکاتور»[11] در **قیام ماهیگیران** — ۱۹۳٤ — نیز، صدا را بر پایهٔ اصول مونتاژ دوران صامت به‌کار بست: صداها «می‌شکنند» و به کمک کلام یا موسیقی ادامه می‌یابند. این فیلم به‌وسیلهٔ این کارگردان آلمانی و بر شالدهٔ رمان «آنا زگرز»[12]، با انبوهی از ایده‌ها و نبوغی در فرم ساخته شد؛ او به کمک فیلم به تجربهٔ جذاب نیاز به انقلاب کارگری رسید که این امر خود موجب آن می‌گردید تا تماشاگر در عین حال هم از آن فاصله بگیرد و هم توجهش بدان جلب گردد.

از فیلم های آغاز دوران ناطق که از نظر هنری فوق العاده درخور توجه می‌نمایند، یکی فیلم **حومه** است اثر «بوریس بارنت»[13] که سرگذشت یک شهر کوچک در روزهای جنگ جهانی اول است و دیگری **شب پترزبورگ** — ۱۹۳٤ — اثر مشترک «گریگوری روشال»[14] و «ورا استرویوا»[15] است که براساس دو داستانِ «داستایوسکی» ساخته شده است.

نظریهٔ رئالیسم سوسیالیستی

در آغاز سال های سی، سینمای شوروی دستخوش دگرگونی ژرفی شد. در حالی که در دوران سینمای صامت برآن نوعی شیوهٔ بیانی شاعرانه فرمانروا بود، شیوه‌ای که بهای کم‌تری به قصه های روایتی و قهرمانان فردی می‌داد، از این پس ترسیم توده‌ها و تفکیک جذابیت‌ها یعنی اصول سنتی فرم های هنری، در سینما مرسوم گردید: باردیگر داستان های آشنا و قهرمانانی که از نظر روانی عمیقاً تجزیه و تحلیل می‌شوند، ارائه شد. به تدریج فیلم برداری های نامتعارف و مونتاژهای پیچیده، جای خود را به بیان سینمایی دقیق‌تری داد و درعین حال موضوع های تازه و نو درسینما مطرح گردید.

شکوه انقلاب، — بدان گونه که در آثار «آیزنشتاین» و «پودوفکین» تبلور می‌یافت — جای خود را به موضوع های روزانه و برخوردهای موجود برای سازندگی صنعتی بخشید.

در پس این دگرگونی سبک و موضوع در سینمای شوروی، دو علت نهفته بود: نخست آن که ورود سینمای ناطق، از تماشاگران، واقع گرایی بیشتر و تأکید افزون‌تر بر قهرمانان منفرد را طلب می‌کرد و دوم، و از آن مهم‌تر، تغییر فضای فرهنگی در اتحاد شوروی بود. از همان نخستین برنامهٔ پنج ساله از سینما، تصویرسازی واقعیات را طلب می‌کردند و «آیزنشتاین» با فیلم «قدیم و جدید» — ۱۹۲۹ — و «داوژنکو» با فیلم **زمین** — ۱۹۳۰ — به این نیاز پاسخ گفتند. مع هذا با افزایش فعالیت ها

11: Erwin Piscator. 12: Anna Seghers. 13: Boris Barnet.
14: Grigori Roschal. 15: Wera Strojewa.

در جهت سازندگی صنعتی و دگرگونی اجتماعی در داخل کشور، ضرورت داشت که سینما نیز نقش کمک کنندهٔ بیشتری داشته باشد. کشمکش بر سر تفسیرهای سوسیالیستی از شرایط معاصر که در تعابیر «رئالیسم سوسیالیستی» به‌صورت خط مشی برای همهٔ هنرها درآمده بود، آغاز گردید. دوران نفی جزمی همهٔ گرایش های «فرمالیستی» شروع شده بود؛ تنها خط مشترک همهٔ آثار، محتوای «تیپیک» سیاسی بود.

نخستین گام در راه تأثیرگذاری دولت بر فعالیت های هنری، در سال ۱۹۳۲ با انحلال «سازمان ادبی مستقل» و «اتحادیهٔ نویسندگان پرولتاریای شوروی» و ایجاد «اتحادیهٔ نویسندگان شوروی» آغاز گردید. ازاین پس «رئالیسم سوسیالیستی» به‌صورت مفهومی جاافتاده در نقدهای هنری شوروی درآمد. اعضای اتحادیهٔ نویسندگان در بیانیهٔ خود برآن شدند تا پایبندی به اصول رئالیسم سوسیالیستی را ــ که در گذشته بدان توجه لازم به‌عمل نیامده بود ــ با دقت و توجه درخور به کار گیرند؛ یکی از هدف های این اتحادیه «... خلق آثاری بود با اعتبار هنری بسیار که با مبارزات قهرمانانهٔ پرولتاریای جهانی درآمیخته باشد و همچنین عظمت پیروزی سوسیالیسم در بازتاب خرد بزرگ و قهرمانانهٔ حزب کمونیست را منعکس سازد...».

رئالیسم سوسیالیستی از یک سو می‌بایستی دورانی را پشت‌سر بگذارد که در آن، زیر دیکتاتوری و سلطهٔ نیمه‌رسمیِ «اتحادیهٔ نویسندگان پرولتاریای شوروی» ــ ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲ ــ آثار ادبی بی شماری با ارزش های ناچیز منتشر گردیده بود و نیز بسیاری از نویسندگان، تحقّق «انسان طراز نوین» جامعهٔ سوسیالیستی را به‌عنوان هدف غایی رئالیسم سوسیالیستی مطرح ساخته بودند؛ از سوی دیگر، دکترین جدید هنری، هنرمندان را ترغیب می‌کرد تا دیگر از یک دیدگاه سیاسی که به‌آینده قطعیت بخشیده بود، بنگرند. بدین سان بود که آزادی بیان محدودتر شد.

نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ پرتو بیشتر برتئوری رئالیسم سوسیالیستی افکند. «گورکی» که در اتحاد شوروی صاحب نفوذ فراوان بود در این کنگره اعلام کرد: «ما باید برای قهرمان داستان هایمان کار را برگزینیم، یعنی انسانی را که در روند کار ساخته می‌شود ونزد ما بر همهٔ تکنولوژی مدرن چیره است. انسانی که تنظیم کنندهٔ کار است و آن را آسان‌تر و مولدتر می‌سازد و هم او نیز به سطح هنر ارتقا می‌بخشد».

«آندره ژدانف» که بعدها به‌پاپ فرهنگ شوروی بدل گردید، تفسیر زیر را بیان کرد: «رفیق «استالین» نویسندگان ما را به‌عنوان مهندسان روح آدمی تعبیر کرده است. معنای آن چیست؟ این عنوان چه وظایفی را بر دوش آن ها می‌گذارد؟ قبل از هر چیز معنای آن این است که شناخت زندگی ضروری است تا بتوان براساس واقعیت ، آن‌را در آثار هنری منعکس نمود؛ البته نه به‌صورت اصول دانشگاهی، نه بی روح، نه فقط به‌عنوان «واقعیت عینی»، بلکه بدان گونه که بتواند زندگی واقعی را در تحولات انقلابی ترسیم نماید. در عین حال حقیقت و دقت تاریخی بیان هنری باید با وظیفهٔ ایدئولوژیک دگرگونی و آموزش وپرورش نوین توده های افزارمند، به مفهوم سوسیالیستی آن پیوند خورده باشد. ما این روش خلاقهٔ نویسندگی ونقد ادبی را، رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم...»

میان آنچه «گورکی» تحت عنوان جست‌وجو برای پدید آوردن «انسان طراز نوین» — که در رابطهٔ با کار تعریف می‌شود— و «رمانتیسم انقلابی» و ستایش بی انتقاد آرمان‌های اتحاد شوروی برشمرد، در دههٔ سیِ امکانات سینمای شوروی نیز نهفته بود. نمونه‌های بسیاری ثابت کرده‌اند که روش رئالیسم سوسیالیستی، تا زمانی که به‌صورت جزمی به‌کار گرفته نشده بوده، به‌راحتی با فعالیت‌های هنری قابل انطباق بوده است؛ ازسوی دیگر این فیلم‌های سیاسی آموزنده و وابسته به‌قدرت حاکمه که همیشه به‌یک شکل ساخته می‌شوند و قهرمانان آرمانی شوروی را به‌رویارویی مأموران مخفی و «آفات» می‌فرستند، مردم را تحریک می‌کردند. یکی از نخستین فیلم‌هایی که به‌نسبت از چنین موضوعاتی سطحی به‌دور بود و موضوع سازندگی سوسیالیستی را مطرح می‌کرد، فیلم **نقشهٔ مخالف** — ۱۹۳۲— اثر «فردریش ارملر» و «سرگی یوتکویچ» بود.

«فردریش ارملر»، زادهٔ ۱۸۹۸ — که در گذشته هنر پیشه و از اعضای گارد سرخ بود— در دوران سینمای صامت با ساختن **کفاش پاریس** —۱۹۲۸— که یک بررسی انتقادآمیز اخلاقی از رفتار مشکوک اعضای جوان «کامسامول» بود و همچنین با ساختن **سقوط امپراطوری** که زیر عنوان **مردی که حافظه اش را از دست داد** — ۱۹۲۹— نیز معروف است، برای خود موفقیتی کسب کرد. به‌ویژه در همین فیلم که سرگذشت سرباز پیری است که سال‌ها پس از زخمی شدن، حافظه‌اش را دوباره به‌دست می‌آورد و ناچار است خود را با دنیای نامأنوس نظام نوین منطبق سازد، استعداد «ارملر» در تحلیل شخصیت‌ها و رهبری هنر پیشه‌ها ظاهر می‌شود؛ به‌ویژه صحنه‌ای که سرباز پیر در دَوَران تند یک سری از تصاویر سیل آسای مونتاژ شده، حافظهٔ از دست رفتهٔ خود را بازمی‌یابد، از نظر فرم برخوردار از مدرنیسمی باورنکردنی است.

فیلم «نقشهٔ مخالف» نیز در واقع نوعی بررسی خصلت‌های انسان پیری است که ناچار است خود را با محیط جدید وفق دهد.

«بابچنکو»، استادکار خاکستری موی، بیش از اندازه به‌ودکا علاقه دارد و کارش را در کارخانهٔ توربین‌سازی فقط «با معیار چشم» اندازه می‌گیرد. در نتیجهٔ کار دسته جمعی و برخورد کمیتهٔ حزب، در او دگرگونی ایجاد می‌شود: «بابچنکو» به اهمیت کارش و مهم بودن «نقشهٔ مخالف» (نوعی تبلیغ سوسیالیستی) پی می‌برد و از دلبستگی اش به الکل دست می‌کشد و حتی وارد حزب کمونیست می‌شود. با همهٔ آموزشی بودن رویداد، نقش پیر مرد به‌سبب هنر بازیگری «ولادیمیر گاردین» (از کارگردانان قدیمی عصر تزاری) و به‌سبب کارگردانی ظریف، انسانی و پرمطایبهٔ «ارملر»، بسیار قانع کننده بود. به‌ویژه صحنه‌هایی که «بابچنکو» را با همسرش برسر میز صبحانه نشان می‌دهد، بسیار موفق از کار درآمده است: بالهٔ ساکت و طنزآمیزی از حرکات چهرهٔ او نمودار می‌شود و در این حال موسیقی استثنایی «شوستاکویچ» که از آژیرهای ناهمگونی ترکیب یافته است به گوش می‌رسد. «یوتکویچ» درفیلم «نقشهٔ مخالف»، هدایت نقش آفرینان جوان تر را برعهده داشت. او در این جا نیز موفق می‌شود چهره‌هایی غیرمعمولی و زنده را ترسیم کند. «ارملر» در ۱۹۳۵ فیلمی ساخت که در توصیف محیط موفق بود، اما با داستانی معمولی: **روستاییان** فیلمی بود که در آن از

دشواری های ادارهٔ یک کالخوز سخن به میان می آمد. خرابکاری از راه می رسد، کشتار می کند و همه چیز را ویران می سازد تا آن که شیوهٔ ویرانگریش بر دبیر حزب آشکار می گردد. یک بار همسر خرابکار (که فکراً پیشرو است) دستخوش رؤیایی می شود: او دست در دست «استالین» راه می رود و پسر کوچکش در آغوش «استالین» است و در همین حال در پس زمینه، تراکتورها در حرکتند (این صحنه به صورت نقاشی متحرک ساخت شده است). در برابر عناصر و افراد کلیشه ای فیلم، بسیاری افراد جنبی و منعطف و تعداد بی شماری سکانس های استادانه نیز وجود دارد.

در فیلم دو قسمتی **بورژوای بزرگ** — قسمت اول ۱۹۳۸ و قسمت دوم ۱۹۳۹ — چنین می نمود که «ارملر» به خط فکری حزب بیشتر نزدیک شده است. فیلم سرگذشت «سرگی کیروف» را که یکی از رهبران بلندپایهٔ حزب در لنینگراد است و ظاهراً در سال ۱۹۳٤ به وسیلهٔ ایادی «تروتسکی»، اما در حقیقت با موافقت «استالین» به قتل می رسد، به نمایش می گذارد و در این راه برخوردار از آگاهی های روانشناسانه و درخشش فنی است. «ارملر» این رویداد را دقیقاً مطابق نظرگاه رسمی تشریح می کند. یکی از بزرگ ترین موفقیت های سینمای ناطق شوروی، چه از نظر مردم شوروی و چه از دیدگاه ناقدان غربی، فیلم **چاپایف** — ۱۹۳٤ — ساختهٔ «گئورگی واسیلیف»[۱۶]، ۱۸۹۹ — ۱۹٤۶، و «سرگی واسیلیف»[۱۷]، ۱۹۰۰ — ۱۹۵۹ است (اغلب به اشتباه این دو را برادر می پندارند). فیلم براساس رمانی به همین نام (انتشار یافته به سال ۱۹۲۳) اثر «دیمتری فورمانف»[۱۸] — که در دوران جنگ های داخلی برای مدتی چند کمیسر سیاسی ارتش سرخ بوده — ساخته شده است. «فورمانف» شخصاً در این فیلم به عنوان مشاور، دوست و نقش مقابل «چاپایف» ظاهر می گردد، اما در کنار شخصیت اصلی، در پس زمینه باقی می ماند. شاید بزرگ ترین امتیاز فیلم، شخصیت پردازی انسانی و پر از تضاد قهرمان اصلی داستان باشد. «چاپایف» ابتدا به عنوان یک قهرمان (آدمی شجاع، نترس و دوراندیش) ظاهر می شود که برای افرادش قدرت مافوق است. اما دیرتر در برخورد با کمیسر، کوتاه بینی، ساده لوحی و خودخواهی های او به نمایش درمی آیند و موجب گرفتاریش می گردند.

خصلت های قهرمان فیلم در صحنه هایی کوتاه که به سختی درهم ادغام شده اما با استواری ساخته شده اند، شکل می گیرد؛ مثلاً در صحنهٔ سخنرانی پرتأثیر، اما نامطمئن «چاپایف» که در برخورد با «رفقای همرزم» غارتگری را منع می کند؛ رهنمودی که دیرتر «چاپایف» در زنهارباش های «فورمانف» و وساطت روستاییانی که به سختی زیان دیده اند به آن توجه می کند ونیز در یادآوری های ساده لوحانهٔ «چاپایف» موقع پوست کندن سیب زمینی، و هم چنین حرکات مغرورانه و تخیلی او از رویدادهای جنگی.

فیلم با مرگ قهرمان داستان که شناکنان از اورال می گذرد و به ضرب گلولهٔ ارتش روس های سفید کشته می شود، پایانی غم انگیز دارد؛ با این همه این تراژدی فردی در جریان حرکت پیشروندهٔ

16: Georgi Wassiljew. 17: Sergej Wassiljew.
18: Dimitri Furmanow.

تاریخ مستحیل می‌شود؛ راه‌حلی که بر زمینه‌های دیالکتیکی فیلم منطبق است.

اما در این جا شخصیت‌های جنبی فیلم نیز همانند شخصیت‌های اصلی آن کاملاً مشخص می‌شوند: مثلاً یکی از افسران قسمت فرماندهی ارتش سفید که مردی با فرهنگ و اثیری می‌نماید و در پشت پیانو دستخوش رؤیا می‌شود، یا «پتیکا»، آجودان «چاپایف» و دوست دخترش «آنا».

فیلم «چاپایف» با آگاهی کامل، از نظر بصری و سناریو، به شیوه‌ای غیر هنری ساخته شده بود؛ «واسیلیف ها» با موفقیت تمام شیوهٔ ساده‌ای از فیلم برداری را برگزیده بودند که از ویژگی‌های سینمای شوروی دهۀ سی به شمار است. به کمک صرفه جویی از راه کار نکردن روی صحنه‌های جزیی و غیر مهم و به کمک رئالیسم تصویری و دقت کافی در انطباق تأثیر تصویر با روانشناسی رویدادها، سبک بیانی فیلم از قدرت نفوذ زیادی برخوردار گردید. فیلم‌های بعدی «واسیلیف ها» (**روزهای ولوچایوسکه** — ۱۹۳۸ — و **دفاع از تزار زرین** — ۱۹۴۲) به علت آن که می‌کوشیدند کامیابی «چاپایف» را تکرار کنند، با شکست مواجه گردیدند. «چاپایف» در روند تکاملی سینمای شوروی، فیلم مهمی بود، زیرا یک الگوی راه گشا درساختن قهرمانان فردی و «سوسیالیستی» به دست می‌داد. از سوی دیگر فیلم «چاپایف» مشخص کنندهٔ ویژگی دیگری نیز بود: وقایع فیلم‌های هنری شیوهٔ رئالیسم سوسیالیستی، اکثراً در دوران آغاز انقلاب و حتی پیش از آن روی می‌داد. به ندرت اتفاق می افتاد که بتوان بر پایهٔ رئالیسم سوسیالیستی رویدادهای معاصر را ترسیم کرد.

آثار بعدی گروه «کوزینتسف» و «تراوبرگ» —یعنی فیلم‌های سه گانهٔ «ماکسیم»— نیز در جست‌وجوی قهرمان فردی بودند تا بتوانند در خاطرات گورکی آزمون‌های همگانی انقلاب را بازتاب دهند.

در حالی که «واسیلیف ها» در «چاپایف» به شخصیتی تاریخی پرداختند، «کوزینتسف» و «تراوبرگ» در **جوانی ماکسیم** — ۱۹۳۵ — و **بازگشت ماکسیم** — ۱۹۳۷ — و **سمت وایبورگ** — ۱۹۳۹ —، تصویر قهرمانی خیالی را ترسیم می‌کنند که ابتدا به عنوان کارگری جوان و غیر سیاسی در پترزبورگ پیش از انقلاب ظاهر می‌شود و به تدریج در مبارزات سیاسی شرکت می‌جوید و به کمونیستی آگاه بدل می‌گردد. او پس از انقلاب به ریاست یک بانک دولتی نیز می‌رسد.

«کوزینستف» و «تراوبرگ» با دقت تمام به موضوع فیلم خود پرداختند. آن‌ها از خاطرات بی شمار تنی چند از بلشویک‌های قدیمی بهره گرفتند. در آرشیو حزب و کارخانه‌ها سرگرم تحقیق گشتند و با هوشیاری کامل با این خطر روبه رو شدند که قهرمان داستانشان، که کل فیلم به او وابسته بود، به‌یاری شماری از عوامل تاریخی و دیدگاه‌های سیاسی، موجودی سطحی از کار درآید. آن‌ها در بخش نخستین از سه گانه‌های «ماکسیم»، پسربچهٔ جوانی را نشان می‌دهند که شور و نشاط بیش از حد جوانی و گرایشش به موسیقی، اورا برجسته می‌سازد. موفق ترین بخش این سه گانه‌ها، «جوانی ماکسیم» است.

«ماکسیم» تا اندازه‌ای برخلاف میل خود به برخوردهای طبقاتی کشانده می‌شود؛ او از سر کنجکاوی و ماجراجویی اعلامیه‌های «ناتاشا»ی انقلابی را برمی‌دارد. زمینه سازی‌های آغازین

انقلاب به‌نظرش بازی بیهوده ای می‌آیند و لازم می‌نماید که شخص دربرابر ژاندارم های پرهیبت تزاری و جاسوسان سبیل باریک، حواسش را جمع کند. اما اعتبارواقعی رویدادها به‌تدریج روشن می شود، از جمله در صحنهٔ کارخانه، جایی که کارفرما ناچار می‌شود در برابر مرده ای کلاهش را ازسر بردارد، یا در سکانس عبور سوگواران که صدای سرودشان به گوش می‌رسد و نزدیک شدنشان را می‌توان در حالت چهره های بی تاب منتظران منعکس دید پیش از آن که خود آن ها دیده شوند.

«کوزینتسف» و «تراوبرگ» موفق شدند که آرزوهای زحمت کشان را برای یافتن شرایطی عادلانه‌تر متبلور سازند، مثلاً در رؤیایی که دوست «ماکسیم» خود را در آن با «تزار کارگران» رو به رو می‌بیند.

با آن که «کوزینتسف» و «تراوبرگ» در سه گانهٔ «ماکسیم» گام به‌سوی سوسیالیسم برداشتند، بااین حال عناصری ازفیلم های تزیینی ــ رمانتیک گذشتهٔ آن ها در این سه گانه زنده ماند. این عناصر را می‌توان در شیوهٔ کاربرد دکور و غنایی بودن هوشمندانهٔ برخی سکانس ها مشاهده کرد. «فضا» در سه گانهٔ ماکسیم نقش مهمی دارد: عنصر روایتی را کامل می‌کند و در این فضاست که صدای آرام و حساس رویدادها، تجسم خود را می‌یابد.

فیلم «بازگشت ماکسیم»، قهرمان آن‌را با شماری از شخصیت های تازه رو به رو می‌کند؛ مثلاً با یک استاد بیلیارد برخورد می‌کند که علیه منشویک ها و رشوه‌خواری «دوما»، یعنی پارلمان تزاری، سخن می‌گوید. و سرآخر ما «ماکسیم» را درنبردهای خیابانی پتروگراد مشاهده می‌کنیم. در فیلم «سمت وایبورگ»، «لنین» و «استالین» ظاهر می‌شوند؛ مسائل کلی سیاسی در این جا به‌پیش زمینه می‌آیند. نقش «ماکسیم» را «بوریس چیرکف»[۱۹] هنر پیشه ایفا می‌کند که موجب محبوبیت بسیار او در اتحاد شوروی می‌گردد. بعدها «ماکسیم» به صورت پراکنده درفیلم های دیگری نیز ظاهر می‌شود، از آن‌میان در «بورژوای بزرگ» اثر «ارملر» و درنخستین فیلم های اخبار هفته

به دنبال سه گانهٔ ماکسیم، شمار فراوانی فیلم های چند قسمتی دیگر نیز ساخته شد: سه گانهٔ **گورکی**ــ ۱۹۳۸ ــ ۱۹٤۰ــ اثر «دانسکوی»[۲۰]؛ **پتر اول**ــ ۱۹۳۷ــ ۱۹۳۹ــ اثر «پتروف»[۲۱]؛ **بورژوای بزرگ**ــ ۱۹۳۸ــ ۱۹۳۹ــ اثر «ارملر» و **لنین در اکتبر** و **لنین در ۱۹۱۸** ــ۱۹۳۷ــ ۱۹۳۹ــ اثر «روم».

«کوزینتسف» و «تراوبرگ» فیلم دیگری نیز با همکاری یکدیگر پدید آوردند که توصیف دشواری های نقل‌مکان یک کارخانه بود در بحبوحهٔ جنگ، به‌نام **مردم ساده** ــ۱۹٤۵ــ. اما بیانیهٔ کمیتهٔ مرکزی، این فیلم را به‌عنوان فیلمی «گمراه کننده» محکوم ساخت و به دنبال آن، فیلم را جمع آوری و نمایش آن را ممنوع کرد.

پس از این ماجرا «کوزینتسف» و «تراوبرگ» از یکدیگر جدا شدند. در سال ۱۹٤۵ «تراوبرگ» را به خاطر «جهان وطنی بورژوایی» مورد انتقاد قرار دادند. او بعدها فقط به‌عنوان فیلم نامه

19: Boris Tschirkow. 20: Donskoi. 21: Petrow.

نویس به کار ادامه داد. «کوزینتسف» هم که در سال ۱۹۴۹ وضعش خطرناک می‌نمود (پس از ساختن بیوگرافی **پیروگف**— ۱۹۴۷) به تآتر روی آورد اما در سال ۱۹۵۷ باردیگر با ساختن فیلم هوشمندانه ای از روی رمان کلاسیک **دُن کیشوت** به سینما بازگشت.

سرنوشت کلاسیک‌ها: داوژنکو و آیزنشتاین

در دورانی که مسیر اصلی سینمای شوروی، در دههٔ سی، به سوی توصیفی نثرگونه و خشک گرایش پیدا می‌کرد، «داوژنکو» و «آیزنشتاین»، استادان قدیمی سینما، می‌کوشیدند تا تداوم آثارشان را حفظ کنند و اسلوب بیان سینمایی خود را همچنان به سوی تکامل بیشتر گسترش دهند.

«داوژنکو» عناصر شاعرانه— خیالی فیلم های صامت خود را اینک در راستای نمایش بزرگ «قهرمان مثبت» خود به کار می‌بست؛ «آیزنشتاین» نیز که در دههٔ سی تنها یک فیلم ساخته بود، ناچار از نظریه های «سینمای روشنفکرانه» دست کشید و به فیلم های رزمی با ساختار کنتر پوان واراپرایی پرداخت که در ورای آن ها آرمان یک «مجموعه اثر هنری» پدیدار می‌گردید که سنتز همهٔ هنرها را در خود نهفته داشت.

«داوژنکو» در نخستین اثر ناطق خود یعنی در **ایوان**— ۱۹۳۲— به یک مقولهٔ باب روز پرداخت: به ساختن یک نیروگاه آبی در کنار رودخانهٔ «دنی پر».

قهرمان داستان او— دهقانی که به آگاهی سیاسی رسیده است— گه گاه در برابر توصیف شاعرانهٔ دنیای کار و ماشین از دیده ها محو می‌گردید.

فیلم **آئروگراد**— ۱۹۳۵— به موضوع جنگ داخلی در مشرق سیبری می‌پردازد. جاسوسان ژاپنی از مرزهای شرقی اتحاد شوروی وارد کشور می‌شوند تا با همکاری کولاک های سابق و مذهبیان سالخورده، مردم روستاها را در برابر سوسیالیسم بشورانند؛ در برابر ژاپنی ها، رزمندگان توانا و ریشوی روسی نمایان می‌شوند که مهاجمان را تا دورافتاده‌ترین زوایای جنگل های سیبری تعقیب می‌کنند. در «آئروگراد» فضایی افسانه وار فرمانرواست که به گونه ای ساده‌لوحانه با محتوای سیاسی پیوند خورده است. ژاپنی ها را به جای آن که به صورت دشمنان واقعی مشاهده کنیم، به شکل موجودات ناآشنای قصه ها می‌بینیم.

در تنهایی بی پایان جنگل ها چنین می‌نماید که آدمیان فراموش شده اند. روند داستان به وسیلهٔ فیلم برداری های هوایی شکسته می‌شود: میان کوه های سر به فلک کشیده، هواپیماهای روسی، ظاهراً بی حرکت در جنبش اند؛ با صدای موتوری که گاه بالا و پایین می‌رود، نیروی هوایی ارتش سرخ چون تاجی برفراز ابرها همیشه آماده به خدمت است. یک شکارچی پوست جانوران قطبی که صدای هواپیما را شنیده است در جهت مسیر **هشتاد خورشید** به حرکت درمی‌آید و از مناطق برف گرفتهٔ «تایگا» می‌گذرد و در حالی که ترانه ای مغولی را زیرلب زمزمه می‌کند (این ترانه بخش هایی از فیلم را شیرازه‌وار به هم پیوند می‌زند)، به سوی «آئروگراد» پیش می‌رود. آئروگراد، شهری است روسی و خیالی که در

حال شکل گرفتن است و در حاشیهٔ اقیانوس آرام قرار دارد.

در انتهای فیلم، تعداد بیشتری از هواپیماها، آسمان را تاریک می‌کنند و در میان آن‌ها، به‌صورتی آهنگین، نام شهرهای روسی ظاهر می‌شود. چتربازان در آسمان پرواز می‌کنند و برفراز یک صخره، پرچمی برافراشته می‌شود. «آئروگراد» ستایشی است ازقدرت اتحاد شوروی؛ خلبانی با کت چرمی و سرشار از شادی، نمایشگر یک قهرمان نیمه خداست. آنچه در این فیلم — که فیلمبرداریش با «ادوارد تیسه» بوده است — موفق می‌نمود، توصیف مناظر سیبری و سنخ های گوناگون آن بود.

علاقهٔ «داوژنکو» به مسائل سیاسی در فیلم **شاچورس** — ۱۹۳۹— بیش از پیش نمایان گردید. این فیلم که موافق توصیهٔ استالین ساخته شد به توصیف «شاچورس»، رهبر چریک های سرخ اوکرائینی و نبرد همرزمانش در برابر ناسیونالیست های اوکرائینی و لهستانی می‌پردازد، بی آن که هیچ گونه حک و اصلاحی در رویدادهای واقعی آن صورت پذیرد؛ تقریباً همهٔ شخصیت هایی که در اطراف «شاچورس» ظاهر می‌شوند، ساختگی هستند. فیلم بی تردید برخوردار از ارزش های انکارناپذیر بصری است.

آنچه مانند همیشه در آثار «داوژنکو» جلب توجه می‌کند، مناظر اوکراین است. گروه‌سواران در زیر طاق بلند آسمان و بر پهنهٔ دشت های برف گرفته عبور می‌کنند؛ آدم هایی که روی یخ ها در حال فرارند، وقتی از بالا نگریسته می‌شوند، مانند مورچگان به نظر می‌آیند. تصاویر چند بار ارزش های خود را از دست می‌دهند و به صورت تابلوی نقاشی صحنه های نبرد دیده می‌شوند، مثلاً در تصاویر پایانی فیلم وقتی که یکی ازفرماندهانِ قزاق را، درحال مرگ ازلابلای مزارع بی پایان غلات عبور می‌دهند و در این حال در پس زمینه، روشنایی آتش و دودهای سیاه مشاهده می‌شود. فیلم به کمک شخصیت های فرعی خود حیات بیشتری می‌گیرد؛ مثلاً آن گاه که از همان فرمانده سخن به میان می‌آید. کسی که حتی قادر به خواندن ورقه ای نیست و بادهٔ ناب را دوست دارد.

جنبه های مطایبه آمیز نیز در «شاچورس» دیده می‌شود؛ مثلاً وقتی گروه سربازان ارتش سرخ سر از یک عروسی روستایی درمی‌آورند، ناگهان زنان در برابر شوهرانشان که از روی عشق با آن ها ازدواج نکرده اند سر به طغیان برمی‌دارند. عروس، داماد را ترک می‌گوید و به او تهمت «خنثی بودن» می‌زند و همراه یک سر باز جوان ارتشی بیرون می‌رود.

متأسفانه فیلم هیچ گونه تلاشی برای تشریح روانشناسانهٔ شخصیت اصلی داستانش نمی‌کند و تصویری قهرمانانه و نادرست از او ترسیم می‌کند. «شاچورس» در واقع منعکس کنندهٔ یک قهرمان خطاناپذیر و مثبت است با اخلاقی برخوردار از هیمنه؛ با شجاعتی بی انعطاف و استعدادی شکست ناپذیر درفرماندهی. ظاهر اصلی او چنین است: بازویش را بالا گرفته است وچشمانش می‌درخشد؛ دهانش حقایقی را بازگو می‌کند. مخالفانش به صورت کاریکاتورهایی جلوه می‌کنند که سعی دارند هیاهوی نبرد را با گذاشتن دستانشان به روی گوش ها، نشنیده بگیرند؛ در هر حال نباید فراموش کرد که هر چیز کوچک و بی اهمیتی حتی هر کلامی در فیلم، از «صافی های بازبینی استالین» و همفکرانش می‌گذشت. از این رو شگفتی آور است که در فیلمی دو ساعت و نیمه، هنوز

بسیاری از صحنه های فرعی و تصاویرش از قدرت تأثیر و درخشش برخوردار است.

برای «سرگی آیزنشتاین» سال های ۱۹۲۹ («قدیم و جدید») تا ۱۹۳۸(«الکساندر نوسکی»)) مجموعه ای از شکست ها و ناکامی پی در پی در پروژه های گوناگون بوده است. کارگردان «رزمناو پوتمکین» ابتدا با عدم تفاهم صنایع فیلم سازی امریکا و بعدها با سخت گیری های جزمی سیاست فرهنگی «استالین» در تعارض بود.

«آیزنشتاین» در اوت ۱۹۲۹ اتحاد شوروی را ترک گفت و همراه دستیارش «گریگوری آلکساندروف» و فیلم بردارش «ادوارد تیسه» راهی سفر به چند کشور مختلف اروپایی گردید تا در مورد تکنیک فیلم ناطق به مطالعه بپردازد. «آیزنشتاین» در پاریس با «جیمز جویس» آشنا شد و با وی دربارهٔ ساختن فیلمی از روی کتاب **اولیس** او به گفت و گو پرداخت.

«آیزنشتاین در پاریس کار ساختن فیلم ناطق کوتاهی را به نام **داستان عاشقانهٔ پر احساس** — ۱۹۲۹ — آغاز کرد که شخصیت اصلی آن را یک خوانندهٔ روسی بازی می‌کرد، ولی به علت معمولی بودن موضوعش، تمام کردن آن را برعهدهٔ «آلکساندروف» و «تیسه» گذاشت.

درسال ۱۹۳۰ «شرکت پارامونت» توسط «جسی لسکی» از «آیزنشتاین» دعوت کرد که برای مدت شش ماه به امریکا سفر کند. «آیزنشتاین» با امید بسیار، قرارداد را امضا کرد و به هولیوود رفت؛ «آلکساندروف» و «تیسه» نیز وی را همراهی کردند. اما فیلم نامه اش دربارهٔ جویندگان طلا مربوط به سال ۱۸۴۹ (بر پایهٔ رمان **طلا** اثر «بلز ساندرار»)، و طرحش دربارهٔ ساختن فیلمی از روی رمان «تئودور درایزر» ، به نام **تراژدی امریکایی** هیچ کدام مطبوع طبع قدرتمندان پارامونت قرار نگرفت: چنین می‌نمود که سابقهٔ «آیزنشتاین» قدرت جاذبهٔ اقتصادی چندانی ندارد، لیکن به جای آن، گرایش های اجتماعی تکان دهندهٔ او درخشندگی چشمگیری داشتند. در این میان افراطیون راستگرا نبرد سختی را علیه «آیزنشتاین» «یهودی و بلشویک» آغاز کردند و گفتند که اورا در ایالات متحدهٔ امریکا کاری نیست و بدین سان پارامونت قرارداد خود را با وی لغو کرد. از این رو «آیزنشتاین» به یکی از طرح های مورد علاقه اش که ساختن فیلمی دربارهٔ مکزیک بود روی آورد؛ سرزمینی که اورا از زمان به روی صحنه آوردن نمایشنامهٔ **مکزیکی**، اثر «جک لندن» در تآتر «پرولت کولت» در سال ۱۹۲۱ به شدت تحت تأثیر قرار داده بود.

«آیزنشتاین» برای ساختن این فیلم به «آپتون سینکلر» نویسندهٔ سوسیالیست امریکایی روی آورد. او موافقت کرد برای این فیلم سرمایه گذاری کند. طی سفرهای متعدد «آیزنشتاین» به مکزیک، تصمیم گرفته شد که فیلمی کامل — بسیار مفصل تر از آنچه پیش بینی شده بود— دربارهٔ تاریخ گذشته و معاصر مکزیک ساخته شود؛ فیلمی شبیه یک نوول با چهار ماجرا؛ یک مقدمه و یک مؤخره. «آیزنشتاین» موضوع کارش را از یک دیدگاه فلسفی آغاز کرد؛ آنچه او می‌خواست در **زنده باد مکزیک** به نمایش بگذارد، «خرد بزرگ مکزیکی دربارهٔ مرگ» بود. اتحاد مرگ و زندگی. مرگ یکی و تولد دیگری. حرکت متناوب ابدی. و خرد بزرگ تر مکزیکی؛ عشق به این حرکت متناوب ابدی...

گروه «آیزنشتاین»، «آلکساندروف» و «تیسه» دست به کار ساختن فصل های **فیستا، ساندونگا، ماگویی** و **سولدادرا** شدند که در آن‌ها تکامل تدریجی مکزیک از زندگی نباتی — بیولوژیک آغازین تا چیرگی فرهنگ توده‌ای و همراه آن، افسانه های نیمه مسیحی بیدارگر او، ترسیم شده بودند.

در یک سکانس پایانی که مربوط است به دوران دیکتاتوری «پورفیریو دیاز» (۱۹۰۵—۱۹۰۶)، قدرتمندان حاکم «هایسین دادوس» محاکمهٔ وحشیانه ای را به زبان «نپوس» آغاز می‌کنند: آن ها با اسبانشان برروی سرهای کسانی که تا گردن در خاک فرورفته اند می‌تازند. سرآخر لازم است که «اصول اجتماعی»، بر «اصول بیولوژیک» پیروز گردند و نابود نشدنی و جاودانی از کار برآیند. «آیزنشتاین» در این باره چنین نوشت: «اگر ما در مقدمهٔ فیلم شاهد صحنهٔ به خاک سپاری و استثمار نومید کننده‌ای در حضور نماد وحشتناک مرگ هستیم، برعکس در صحنهٔ پایانی، همین نماد مرگ تحت الشعاع زهرخند کارناوال مرگ قرار می‌گیرد».

«آیزنشتاین» می‌خواست که سکانس پایانی کارناوال ماسک مرده ها به منزلهٔ زهرخندی علیه نظام حکومتی مکزیک درک شود. بدیهی است که این خواسته ها قرار بود در مونتاژ پایانی شکل اصلی خود را بیابند. اما از آن جایی که «آیزنشتاین» از زمان مقرر برای فیلم برداری و هزینه های پیش بینی شده برای آن فراتر رفته بود، «سینکلر» در اوایل سال ۱۹۳۲ از پرداخت پول خودداری کرد و درنتیجه برای «آیزنشتاین» امکان به پایان رساندن فیلم از میان رفت. «آیزنشتاین» ناچار شد به اتحاد شوروی بازگردد، بی آن که بتواند فیلم را براساس برنامه های پیش بینی شده مونتاژ کند.

«سینکلر» برخلاف قولی که داده بود، هرگز نگاتیف فیلم را برای «آیزنشتاین» نفرستاد، بلکه قطعات کوتاهی از فیلم «زنده باد مکزیک» را به نام **توفان برفراز مکزیک** و **روز مرگ** به معرض نمایش گذاشت و از درآمد آن مخارج فعالیت های انتخاباتی خود را برای پست فرمانداری ایالت کالیفرنیا تأمین ساخت. و «آیزنشتاین» ناچار گردید از اثری که یک سال تمام برایش زحمت کشیده بود، به کلی چشم بپوشد.

«ماری ستون»[۲۲] در سال ۱۹۳۹ توانست فقط بخش دیگری از فیلم را به نام **زمانی زیر خورشید** دوباره مونتاژ کند. در سال ۱۹٤۱ و ۱۹٤۲ بخش های دیگری از اثر «آیزنشتاین» را به عنوان فیلم های درسی دربارهٔ مکزیک تنظیم کردند که مجموعهٔ آن‌ها تحت نام **سمفونی مکزیک** نمایش داده شد. سرانجام در سال ۱۹۵٦، پس از مرگ «آیزنشتاین»، «سینکلر» از توجه به فیلم دست برداشت و باقیماندهٔ فیلم اصلی «آیزنشتاین» را در اختیار آرشیو فیلم موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک قرار داد. در آن جا «جی لیدا»[۲۳]، تاریخ نگار سینما، باقیماندهٔ اثر را به صورت فیلم **پژوهش هایی چند ساعته** تنظیم کرد که اکنون دست کم می‌توانیم از طریق آن به برنامهٔ آغازین کار «آیزنشتاین» پی ببریم.

قطعات بازماندهٔ «زنده باد مکزیک» بیشتر نمایشگر «آیزنشتاین» دوران متأخر است تا

22: Mary Seton. 23: Jay Leyda.

«آیزنشتاین» عصر سینمای صامت.

هدف «آیزنشتاین» در اثر مکزیکی خود بیشتر شکل بخشیدن هنری به تک تک نماها، معماری ساختار تصاویر و زیبایی طراحی شدهٔ تجسمی بود؛ چنین می‌نمود که فیلم برآن است که «ماهیّت» مکزیک را به زبانی شاعرانه و نمادین ترسیم کند. سکانس های مراسم مذهبی و بومی را، به خصوص عرفانی ناپیدا متجلی می‌کند و کارناوال ماسک مرده ها درپایان، قرار بود برای «آیزنشتاین» نقطهٔ ثقل نمادین فیلمش باشد. در این که عناصر افسانه وار در ساختار کلیِ فیلم مونتاژشده تا چه اندازه می‌توانست حذف گردد، یا تغییر کند، به درستی معلوم نیست.

هنرمندی باقدرت شناخت «آیزنشتاین» ناچار می‌بایستی در اتحاد شوروی دههٔ سی، به صورت فردی بیگانه مطرح گردد؛ در سال ۱۹۳۱ در نشریهٔ **ادبیات جهانی** مقاله ای منفی دربارهٔ او به چاپ رسید. در دایرة المعارف اتحاد شوروی درسال ۱۹۳۳ازفیلم «اکتبر» و «قدیم و جدید» به عنوان «گرایش به سوی تجربهٔ فرم» نام برده شد و «آیزنشتاین» را «نمایندهٔ ایدئولوژی روشنفکر انقلابی خرده بورژوازی» نامید که درراه پرولتاریا گام برمی‌دارد.

«آیزنشتاین»، نظریه آفرین مونتاژ و «مفاهیم سینماتوگرافیک»، درمکتب نوین داستان های رئالیستی قهرمانی فردی جایی نداشت. وانگهی اختلاف نظری ژرف از مدت ها پیش میان «آیزنشتاین» و «بوریس شومیاتسکی» که سر پرست صنایع سینمایی شوروی بود، سر برآورده بود.

«شومیاتسکی» همهٔ پروژه های سینمایی «آیزنشتاین» را که درسال ۱۹۳۲ ارائه شده بود، رد کرد. از این رو «آیزنشتاین» ناچار گردید برای سالیانی دراز به تدریس رشتهٔ کارگردانی درمدرسهٔ سینمایی مسکوبسنده کند و اوقات خود را مصروف تکمیل نظریه های خود سازد.

سرانجام در اوایل سال ۱۹۳۵، «آیزنشتاین» سرگرم ساختن فیلم تازه‌ای شد به‌نام **مزرعهٔ بژین**. عنوان و اندیشهٔ اصلی فیلم را «آلکساندررشه شوسکی»[۲۴]، سناریست آن، از کتاب **خاطرات یک شکارچی** اثر «تورگه نف» گرفته بود. فیلم نامه، سرگذشت (واقعی) کولاکی را بازگو می‌کند که فرزند خود را با تیر می‌زند، چون نقشه های خرابکارانهٔ او را بریکی از جوانان پیشرو آشکار کرده است. «آیزنشتاین» در این فیلم — که موضوعش تا اندازه‌ای معمولی است — می‌کوشد به صورتی نمادین، «تعارض منطقی» میان پدر و پسر را به نمایش بگذارد. لازم بود برخی از اپیزودها به صورت «فوگی[۲۵] با چهار صدا» تصنیف گردد. «شومیاتسکی» با مشاهدهٔ یک قسمت تمام شدهٔ فیلم اظهار نارضایی کرد. لازم بود که فیلم نامهٔ جدیدی نوشته شود («اسحاق بابل»[۲۶] که چندی بعد مغضوب گردید، این مهم را انجام داد) و «آیزنشتاین» باردیگر کاررا ازنوآغاز کرد؛ لیکن این بارفیلم به شکلی ژرف تر تعارض موجود در زندگی واقعی اشتراکی روستایی را تحلیل می کند. «اما «آیزنشتاین» همچنان در این فیلم «تیپ» هایی را برمی‌گزیند و خصلت هایی را نشان می‌دهد که چندان عادی

24: Alexander Rescheschwesky.

۲۵: *Fug* نوعی شکل موسیقی است.

26: Isaak Babel.

نیستند...؛ و او هیچ گاه نتوانست از توجه پرشور خود نسبت به تصاویر، چهره‌های شاخص و یا حرکات و حالات چشم بپوشد...» (ام. ستون).

بالاخره «شومیاتسکی» در ماه مارس ۱۹۳۷ دستور داد که کارهای مربوط به‌فیلم متوقف گردد و این در حالی بود که پیش از آن افزون بر دو میلیون .روبل برای فیلم «مزرعهٔ بژین» سرمایه گذاری شده بود. او ضمن نقدی در روزنامهٔ پراودا نوشت: «در این فیلم، مبارزهٔ طبقاتی به‌مثابه مبارزهٔ بنیادی نیروهای طبیعی به‌نمایش گذاشته شده است».

«آیزنشتاین» ناچار شد در یک کنفرانس سه روزه به همهٔ خرده‌هایی که به او می‌گرفتند گردن بگذارد و شخصاً در نقدی برکار خود، بپذیرد که «تماس خلاق و گسترده با توده‌ها و با واقعیت‌ها را از دست داده است».

تنها پس از برکناری «شومیاتسکی» بود که «آیزنشتاین» توانست نه تنها فیلمی را آغاز کند، بلکه آن را نیز به‌پایان برساند. در **آلکساندر نوسکی** — ۱۹۳۸ — موضوعی تاریخی را برگزید. در اواخر دههٔ سی، اتحاد شوروی خود را از لحاظ سیاسی به‌شکلی روزافزون در تنگنا می‌دید؛ خطر جنگ جهانی هردم امکان‌پذیر می‌نمود. به‌همین جهت در فیلم‌های شوروی مربوط به این دوران، موضوعات تاریخی — قهرمانی مطرح می‌گردید تا به‌کمک آن‌ها عشق به‌سرزمین پدری تقویت گردد. اما «آیزنشتاین» از دیدگاهی دیگر موضوعات تاریخی را ترجیح می‌داد. شخصیت شاهزاده «آلکساندر نوسکی» که در نیمهٔ قرن سیزدهم توانست وحدت سرزمین روسیه را تحقق بخشد و در نبرد پیرامون دریاچهٔ «پاپیوز» — ۱۲٤۲ — موفق به‌شکست دادن سربازان آلمانی گردید، به «آیزنشتاین» امکان می‌داد تا به آن واقعیت افسانه‌ای — نمادین که می‌خواست، شکل ببخشد؛ یعنی همان کاری که در «زنده باد مکزیک» در راه رسیدن به‌آن بود، در حالی که از پرداختن به‌موضوعاتی دربارهٔ دوران معاصر، به‌دلایل ایدئولوژیک، منع گردیده بود. دور بودن رویدادهای تاریخی، امکان تفسیری شاعرانه— افسانه‌ای را امکان‌پذیر می‌ساخت. «آیزنشتاین» که در زمینهٔ شخصیت‌سازی فردی— روانی توانایی بسیار داشت، از تجربهٔ نوعی فرم نمادین سینمایی بهره‌جست که در تلاش آشتی دادن میان شناخت عقلایی و حس تصویری بود.

اصول داستان‌پردازی «آیزنشتاین» در «آلکساندر نوسکی»، تنظیم، یا ایجاد تضاد میان تصاویر ایستا، سنجیده و «تصنیف» شده است.

اما تصاویر فیلم نه تنها برخوردار از ارزش‌های آگاهی بخش است، بلکه درنظم پیوستهٔ خود، دارای جوهر «فکر»ی یک موقعیت است. بدین‌سان است که از شمار کمّی نماهای شاخص در آغاز نبرد در دریاچهٔ یخ بستهٔ «پاپیوز»، یعنی تصویر شبح گونهٔ «نوسکی» که برفراز صخره‌ای ایستاده و آلمانی هایی را که در خاکپوز (رأس الخط) جبهه پیش می‌آیند، درضرب آهنگی سنجیده قرار می‌دهد و بدین‌وسیله است که تصویر آغازین خطری راکه در حال نزدیک شدن است پدید می‌آورد؛ «آیزنشتاین» درمونتاژاین سکانس ازشیوهٔ کار «میلتون» در **بهشت گمشده** پیروی نمود. نمایی عمومی از پایین به بالا که آسمان را در کادر می‌گیرد، گستردگی دشت‌ها را بهتر و بیشتر نمایان می‌سازد. نظم

ایستا— تزیینی سربازان آلمانی که بی حرکت مانند مجسمه ها در پس زمینهٔ درختان در حال سوختن ایستاده اند و در همین حال آتش و دود سراسر تصویر را می‌پوشاند، سختی و خشونت تجریدی تجاوزگران را بیان می‌کند.

اونیفورم سفید سربازان آلمانی نیز نقشی نمادین دارد: رنگ سفید معنایی مترادف میل کشتار و قتل پیدا می‌کند. کلاه آهنی سربازان آلمانی به شکلی عجیب جلوه ای دلهره انگیز دارد؛ یک راهب با شکلی شیطانی، دیوانه وار چنگ در اُرگی در حال حمل می اندازد و «آیزنشتاین»، قشریت و ترور را به صورتی منحصر به فرد، به شکل تصاویری درهم ادغام می‌کند. در عین حال این صحنه ها هدفی دقیق را نشانه می‌گرفتند: فاشیسم آلمانی را.

در «آلکساندر نوسکی» زابطهٔ صدا و تصویر به صورتی دقیق محاسبه شده بود. موسیقی تصنیف شده ازسوی «پروکفیف» برای فیلم، درواقع بخشی ادغام شده از بیان او بود؛ «آیزنشتاین» در چندین اپیزود به «کنتر پوان سمعی وبصری» ظریف خویش که از سال ۱۹۲۸ آن را مطرح کرده بود، دست یافت؛ به ویژه در سکانس پیش از نبرد. صحنهٔ نبرد با آن که به شکلی نبوغ آسا فیلم برداری و مونتاژ شده بود (این صحنه برای فیلم **هنری پنجم** «لارنس اولیویر» سرمشق خوبی بود)، به علت طولانی بودن بیش ازاندازه اش —(یک سوم طول کل فیلم)— تا اندازه ای یکنواخت می‌نمود، ضمن آن که در این جا فرهنگِ قهرمانی به شکلی آزاردهنده به پیش زمینه کشانده می‌شود.

چیزی که نمی‌توان آن را نادیده گرفت، ستایش از کیش «پیشوا» پرستی است در قالب شخصیت «نوسکی» موطلایی. بسیار درخور تعمق است که مورخان ضد صهیونیستی سینما نظیر «باردش»[27] و «برازیلاخ»[28]، «آلکساندر نوسکی» را به عنوان فیلمی «ژرمنی» می‌ستایند.

«آلکساندر نوسکی» از نظر زیبایی شناسی برخوردار از جذابیت اپراگونهٔ ظریفی است که بعدها به شکلی والا تر در «ایوان مخوف» تکرار می‌شود («آیزنشتاین» در سال ۱۹۴۰ اپرای **والکوره** اثر «واگنر» را دربالشوی تآترمسکوروی صحنه آورد).

کامیابی این فیلم سبب گردید تا «آیزنشتاین» باردیگر در اتحاد جماهیر شوروی اعتبار بیشتری به دست آورد. او به مدیریت هنری استودیوهای «موسفیلم» برگزیده شد و به دریافت «نشان لنین» مفتخر گردید. بدیهی بود که در دوران پیمان آلمان و شوروی (۱۹۳۹ تا ۱۹۴۱)، «آلکساندر نوسکی» در اتحاد شوروی به نمایش درنیاید.

نسل سال‌های سی

در سال های سی نوعی کمدی ویژه در سینمای شوروی گسترش و توسعه یافت. نمایندهٔ اصلی این شیوهٔ کار «آلکساندروف»، دستیار پیشین «آیزنشتاین» بود. «گریگوری آلکساندروف»[29]، زادهٔ

27: Bardéche. 28: Brasillach. 29: Grigori Alexandrow.

۱۹۰۳، در سال ۱۹۳٤ با فیلم **جوانان شاد و کمدی جاز** کار خود را آغاز کرد. «آلکساندروف» در این فیلم علاقهٔ خود را به رویدادهای شیرین و خنده‌آور و تیپ های عجیب و غریب نشان داد. علاقه ای که همچنان در آثار بعدیش نیز محفوظ ماند. از نظر پرداخت، «جوانان شاد» تأثیر فیلم های موزیکال، صامت و خنده‌دار امریکایی (چهره‌های «چاپلین»، «لوید» و «کیتن» در سرآغاز فیلم بر پرده می افتد) را نشان می‌دهد.

در فیلم های «آلکساندروف» همیشه موسیقی نقطهٔ ثقل فیلم را تشکیل می‌دهد. در «جوانان شاد»، چوپان فلوت‌نواز یک کالخوز به جای یک رهبر اعجوبهٔ ایتالیایی گرفته می‌شود و وارد جشنی در «خانهٔ توریست های بی برنامه» می‌گردد، جایی که نوای فلوت او، بزها، گاوها و خوک ها را به هیجان مُی‌آورد. او بعدها به رهبری گروه موسیقی اشتراکی «دوستی» می‌رسد.

فیلم **ولگا، ولگا** کامیاب‌ترین اثر «آلکساندروف» به‌شمار می‌آید که به‌جای عناصر ویژهٔ امریکایی، فولکلور روسی را به‌شکلی مضحک منعکس می‌سازد و به کمک این طنز، شوروی دوران معاصر را بازگو می‌کند: در پیش زمینهٔ فیلم، ناظر بورژوا و تنومندی که «برای پاسخگویی به پرسش های جزیی مجال ندارد» بر تولید «بالالیکا» نظارت می‌کند و تنها به انتقال خود به مسکو می اندیشد. نقش مقابل اورا یک درشکه‌چی ریشوبازی می‌کند. هر دو بر سر رهبری گروه موسیقی نوازان غیرحرفه ای با هم رقابت دارند و سر و صدای نزاعشان تا روی کشتی های بخاری روی رودخانهٔ ولگا هم کشیده می‌شود. «آلکساندروف» درست به‌همین شیوه در سال ۱۹۳۵ فیلم **سیرک** و در سال ۱۹٤۰ **جادهٔ روشن** را — که تفسیر تازه ای از قصّهٔ **سیندرلا** است — به‌وجود می‌آورد.

«ایوان پیریف»[30]، زادهٔ ۱۹۰۱، نیز به‌تدریج خود را تا حد یک متخصّص فیلم های کمدی بالا برد و این پس از سال ۱۹۳٦ بود که فیلمی پرسش برانگیز دربارهٔ سردرگمی «کمونیست ها» پدید آورد: فیلم **کتاب حزب.**

«پیریف» بعدها به‌سبک نخستین فیلم خود در **زن بیگانه** — ۱۹۲٤ — بازگشت که طنزی بود دربارهٔ اخلاق محافظه کارانهٔ خانواده.

«پیریف» کمدی هایی می‌ساخت که با هنجارهای متداول رئالیسم سوسیالیستی هم آهنگ بود. جریان داستان **عروس ثروتمند** — ۱۹۳۸ — و **تراکتور سواران** — ۱۹۳۹ — درکالخوزهای اوکراین همراه آواز زنان کارگر و تراکتور سواران آکوردئون نواز می‌گذرد؛ «تراکتور سوارن» درعین حال به ستایش کار روستاییان کالخوزها می‌پردازد. بزرگ‌ترین کامیابی «پیریف» در سال ۱۹٤۱ با ساختن فیلم **زن خوک دار و چوپان** به‌دست آمد: کمدی موزیکالی که سینماروهای شوروی را در برابر مصایب جنگ آرامش می‌بخشید. اما «پیریف» فاقد آن طنز ناپیدای «آلکساندروف» بود؛ او پس از جنگ نیز فیلم های تفریحی غیر وابسته ای پدید آورد که در آن ها تا اندازه ای از عناصر خنده‌دار به سود قصه ای آموزنده، صرف نظر شده بود: فیلم های **سرود خاک سیبری** — ۱۹٤۸ — و **قزاق‌های کوبان**

30: Iwan Pyriew.

— ۱۹۵۰ — که این یکی نمایشی بود رنگین از زندگی در کالخوزها. «پیریف» در سال ۱۹۵۸ دوباره با ساختن فیلمی براساس قصهٔ **ابله** اثر «داستایوسکی» مطرح گردید.

یکی از حساس‌ترین و با استعدادترین کارگردانان روسی که در سال‌های سی به‌شهرت رسید، «مارک دانسکوی»[۳۱]، زادهٔ ۱۸۹۷، بود.

«دانسکوی» که در گذشته حقوق‌دان، نویسنده و مشت‌زن بود، پس از پایان دورهٔ مدرسهٔ سینمایی دولتی، نخستین فیلم صامت خود را همراه «م. آورباخ»[۳۲] کارگردان پدید آورد. نخستین فیلم ناطقش **سرود خوشبختی** — ۱۹۳۴ — را همراه «ولادیمیر لگوشین»[۳۳] و زیر نظارت «یوتکوویچ» ساخت؛ موضوع فیلم مربوط بود به‌تعلیم و تربیت کودکان ناحیهٔ ولگا. هم «لگوشین» و هم «دانسکوی» به‌زودی تمام همّ خود را مصروف فیلم‌های مربوط به کودکان کردند و این زمانی بود که «مِژ راب پوم» استودیوهای خود را به‌ساختن فیلم‌هایی دربارهٔ کودکان اختصاص داد. بدیهی است که در این‌جا ابتدا سعی می‌شد که بیشتر فیلم‌ها دربارهٔ کودکان ساخته شود، تا برای کودکان. این شیوهٔ کار که تا اندازه‌ای با شرایط سیاسی روز پیوند نزدیک داشت، سبب گردید که هر دو کارگردان، فیلم‌هایی پدید آورند که به‌طور کلی جزو بهترین آثار سینمایی شوروی به‌شمار می‌آیند.

در سال ۱۹۳۷، «لگوشین» فیلم **سپید، نشانهٔ بادبانی تنهاست** را براساس رمانی به‌همین نام اثر «کاتایف»[۳۴] پدید آورد که داستانِ با نشاط و شاعرانهٔ دو جوان اودسایی در سال ۱۹۰۵ است؛ شهری که می‌توان در آن به‌ترتیب تضادهای طبقاتی روسیهٔ تزاری، روسیهٔ در لحظهٔ انقلاب و کشورِ در حال گسترش انقلاب را دید.

«سه گانهٔ» گورکی ساختهٔ «دانسکوی»، یعنی **کودکی گورکی** — ۱۹۳۸ —، **در میان مردم** — ۱۹۳۹ — و **دانشکده‌های من** — ۱۹۴۰ — مربوط به تریلوژی «گورکی» است که میان سال‌های ۱۹۱۳ — ۱۹۲۳ انتشاریافته و نوعی «خود زیست نگاری»[۳۵] به‌شمار می‌آید.

چنین می‌نماید که شماری اپیزودهای شاعرانه یا طنزآمیز، ساختار درونی این اثر «سه گانه» (سه داستانی) را تشکیل می‌دهند. درمرکز آن‌ها، روند به‌آگاهی رسیدن یک انسان قرار دارد. فیلم، داستان دورهٔ جوانی و رشد «گورکی» در غربت و درعین حال از دیدگاه «گورکی» جوان، تصویری دقیق از روسیهٔ سال‌های جابه جایی قرن را ترسیم می‌کند.

در برخی اپیزودها شماری تیپ‌های تجسمی و تا اندازه‌ای عجیب و غریب پدیدار می‌شوند. مثلاً در «کودکی گورکی»، پدربزرگ ریشو، مؤمن، زورگوومتعصب «آلکسیس» (نام اصلی «گورکی»، «آلکسی پشکوف» است) را می‌توان دید؛ همچنین عموی کودک‌وار و مادربزرگ گرانقدر او را و نیز نانوای خودپسند و کوتولهٔ فیلم «دانشکده‌های من» را. «آلکسیس» در نخستین بخش از «سه گانه‌ها» هنوز درمحیط شاعرانه و سراسر انباشته از رؤیاها و شگفتی‌های دوران کودکی

31: Mark Donskoi. 32: M.Averbach.
33: Wladimir Legoschin. 34: Katajew. 35: Autobiographie.

به سر می‌برد، هر چند در این جا نیز دنیا به هیچ وجه روی خوش به او نشان نمی‌دهد. عبور گروهی از زندانیان سیاسی، نمایشگر بی‌عدالتی شرایط موجود است. «آلکسیس» درفیلم «درمیان مردم» ازعصیان فردی به شناخت جامعه می‌رسد و در «دانشکده های من» به ادراک نیروها وتوانایی های خود، واین پس از گذار از یک بحران و یک آزمایش خودکشی است. بدیهی است که در این جا خصلت فرضیه گونهٔ رویدادها با شدت بیشتری پدیدار می‌شود، چه درمحکوم کردن عصیان آنارشیستی (بحث بسیار آشفتهٔ طرفداران «شوپنهاور» درمحافل) وچه درسرودی برای زندگی («آلکسیس» درحال رشد با نوزادی درآغوش). اما فیلم حقیقت واقعی خود را دربازی زنده وطبیعی نقش آفرین جوان خود بازمی یابد.

«دانسکوی» در این کارگردانی توانست رئالیسم هر صحنهٔ به ظاهر تصادفی را با موضوع اصلی فیلم یعنی به آگاهی رسیدن قهرمانش پیوند بزند.

فیلم درخور توجه دیگری از ساخته های سینمایی برای کودکان، فیلم **گالیور جدید** اثر «الکساندر پتوشکو»[۳۶] بود: یکی از پیشروان جوان در رؤیای خویش، خود را در سرزمین کوتوله ها می‌بیند و در آن جا به حامی شورش کوتوله های برده بدل می گردد.

«پتوشکو» در این فیلم با نشاط و طنزآمیز، از ترکیبی از عروسک و بازیگر زنده بهره برد. «پتوشکو» بعدها به صورت متخصّص فیلم های افسانه ای و اسطوره ای درآمد: **گل سنگی** — ۱۹۴۶ —، **سادکو** — ۱۹۵۱ — و **ایلیاد مورومز** — ۱۹۵۵.

شماری از مهم ترین آثار سینمایی سال های سی اتحاد شوروی موضوعات خود را از بطن رویدادهای تاریخی انقلاب به دست آورده و یا رویدادها را به این دوران پیوند زده اند. از آن میان: **چاپایف**؛ **ما از کرون اشتات** اثر «ژیگان»؛ و **نمایندهٔ بالتیکوم** اثر «زارخی»[۳۷] و «خایفیتس»[۳۸].

«یفیم ژیگان»[۳۹] جوان که در اواخر دوران سینمای صامت به کار سینما روی آورده بود، فیلم «ما از کرون اشتات» — ۱۹۳۶ — را بر پایهٔ **تراژدی خوشبینانه** اثر «وسولود ویشنوسکی»[۴۰] و از روی فیلم نامه ای که نویسنده شخصاً تهیه کرده بود، پدید آورد. از نبرد ملوانان کرون اشتات در ۱۹۱۹ علیه ارتش ضد انقلاب، «ژیگان» و «ویشنوسکی» فیلمی پدید آوردند که از نظر عظمت و به کار گرفتن توده ها به عنوان هنر پیشه، یادآور «پوتمکین»، اثر «آیزنشتاین» بود.

«ویشنوسکی» نخست کوشید تا اثرش به وسیلهٔ «آیزنشتاین» به فیلم برگردانده شود و به همین علت هم دربرخی ازقسمت های فیلم نامه اش تحت تأثیر «رزمناو پوتمکین» قرار گرفته است.

اما در این جا به ملوانان فیلم، فردیتی مشخص داده شده است. فیلم برداری مؤثر آن بر اعتبار انقلابی رویدادها تأکید ورزیده است؛ در پایانِ نبردی سخت و برای انقلابیون ناموفق، ملوانان با سنگ هایی آویخته بر سینه به وسیلهٔ مخالفانشان از صخره ها به دریا پرتاب می‌شوند، سکانسی که بدون هیجان فیلم برداری شده و ترکیب تصاویر به تنهایی قانع کننده است. افزون بر این ها چیزی که در این

36: Alexander Petuschko. 37: Sarchi. 38: Cheifiz.
39:Jefim Dsigan. 40: Weswolod Wischnewski.

فیلم شاخص است — و این بیشتر مدیون سناریست است تا کارگردان — نحوهٔ بیان سیاسی آن است.

در مقایسه با «ما از کرون اشتات»، فیلم «نمایندهٔ بالتیکوم» — ۱۹۳۷ — اثر «زارخی» و «خایفیتس» فیلمی مجلسی است. «آلکساندر زارخی»، زادهٔ ۱۹۰۸، و «ژوزف خایفیتس»، زادهٔ ۱۹۰۵، با همدیگر در لنینگراد به‌تحصیل پرداختند و طی برنامهٔ پنج‌سالهٔ اول در سازمان سینمایی «کامسامول» سرگرم کار شدند. این فیلم که براساس قطعهٔ تآتری **شب توفانی زندگی** اثر «ل. راخمانف» ساخته شده، داستان یک پرفسور پیر زیست‌شناس را حکایت می‌کند که شیفتهٔ انقلاب است و برای ملوانان ارتش سرخ دربارهٔ «هستی طبیعت» سخنرانی می‌کند و به‌دنبال آن، همکارانش در دانشگاه به‌سعایتِ از او می‌پردازند؛ دانشجویان منشویک در جلسات درس جنجال بر پا می‌کنند و حاضر به‌دادن امتحان نیستند؛ حتی دستیارپرفسور اورا ترک می‌کند. ولی عاقبت زیست‌شناس «پوله ژایف» به‌نمایندگی نیروی دریایی در اتحادیهٔ پتروگراد برگزیده می‌شود. شخصیت «پوله‌ژایف» که شخصیتی واقعی است، در نتیجهٔ بازی درخشان «نیکولای چرکاسف»[۴۱] انعطاف می‌پذیرد و نرم و انسانی می‌شود، او پیوسته همان دانشمند شاد و انسان‌دوست است که از هر رقت‌قلبی دور می‌ماند. فیلم، قدرت اطمینان‌بخش خود را از آن‌جایی می‌گیرد که «شرایط نوین»، «انقلابی نوین» را درقصد و هدف او، و نه به‌عنوان برآیندی مؤثر تصویر می‌کند و برای نقش قهرمان خود انسانی را برمی‌گزینند که ظاهراً هیچ نشانی از انقلابی بودن ندارد. شخصیت‌های «مثبت» و قهرمانی در این فیلم به‌شکلی فرعی پدیدار می‌شوند. دو کارگردان برجستهٔ دیگر که نخستین آثارشان در دههٔ سی ساخته شده است، «گراسیموف»[۴۲] و «روم»[۴۳] هستند.

«سرگی گراسیموف»، زادهٔ ۱۹۰۶، ابتدا یکی از اعضای استودیوهای فیلم‌برداری بود و در فیلم‌های «بابل جدید» و «تنها» اثر «کوزینتسف — تراوبرگ» به‌عنوان هنرپیشه بازی کرد. «گراسیموف» با فیلم **هفت مرد شجاع** — ۱۹۳۶ — به‌عنوان کارگردان شهرت یافت. این فیلم سرگذشت ماجراجویانهٔ هفت جوان اتحادیهٔ کمونیست‌ها را بازمی‌گوید که سرتاسر زمستان را دریک ایستگاه قطب شمال می‌گذرانند.

فیلم «کامسامولسک» — ۱۹۳۷ — نیز فیلمی بود دربارهٔ جوانان شوروی: فیلم، داستان پدید آمدن شهر کامسامولسک را به‌وسیلهٔ اعضای تشکیلات کامسامولسک که از سرتاسر اتحاد جماهیر شوروی گرد آمده‌اند، درساحل «آمور» شرح می‌دهد.

فیلم با آن‌که در همهٔ اجزایش واقع‌گرایانه بود، با این همه به‌سبب داستان کلیشه‌ایش موفق نبود: میان همهٔ علاقه‌مندان به‌ساختن شهر، یک خرابکار نیز هست که البته به‌زودی توسط اعضای دیگر شناخته می‌شود.

«میخائیل روم»، زادهٔ ۱۹۰۱، درسال ۱۹۳۴ با فیلم **پوشکا** کارخود را آغاز کرد که فیلمی بود بر پایهٔ قصهٔ **کوفته چربی** اثر «موپاسان». سپس فیلم **سیزده** — ۱۹۳۷ — را ساخت که سرگذشت

41: Nikolai Tscherkassow. 42: Gerassimow. 43: Romm.

افرادی از ارتش سرخ بود که در بیابان های «قره‌قوم» به‌وسیلهٔ گروه‌های ضد انقلابی، همگی به استثنای یک نفر نابود می‌شوند.

اما شهرت «میخائیل روم» بیشتر وابسته به دوفیلمی بود که دربارهٔ «لنین» ساخته بود: «لنین در اکتبر» — ۱۹۳۷ — و «لنین در ۱۹۱۸» — ۱۹۳۹.

فیلم های «روم» درواقع پیش کسوت شماری از فیلم هایی گردید که در آن ها شخصیت های رهبری اتحاد شوروی، و بیش از همه «استالین» را بر پرده ترسیم می‌کرد.

حتی ایفای نقش «لنین» از سوی «بوریس شچوکین»[۴۴] که توانایی ارائهٔ بازی درخشانی را داشت و در برخی صحنه ها از نظر فضاسازی —پیش‌ازورود «لنین» به پتروگراد— کاملاً موفق بود، نتوانست خطاهای‌سیاسی فیلم های«لنین» «روم» را جبران کند. زیرا به‌ویژه باید «لنین» در زندگی خصوصی محبت دیگران را به خود جلب کند، چهرهٔ مردی معاشرتی داشته و برخوردار از طنزی درخشان باشد و کودکان را دوست بدارد. کم تر بخوابد و غالباً هنگام خواب همکارانش بیدار بماند.

هربار نگاه تماشاگر بر تضاد قاطع میان بلشویک و ضد آن، یعنی منشویک متحد «کرنسکی» و انقلابیون اجتماعی جلب می‌شود: آن‌ها و جناح بلشویک طرفدار «تروتسکی» همیشه دشمنان قسم خوردهٔ انقلابند. درنهایت چنین می‌نماید که فیلم های «لنین» برای آن ساخته شده اند که پیوسته شخصیت «استالین» ستایش شود. حتی «لنین» در لوکوموتیوی که اورا به پترزبورگ می‌برد، مشتاقانه انتظار «استالین» را می‌کشد؛ در هر تصویر واجد اهمیت، «استالین» نیز حضور دارد که در پشت شانهٔ چپ یا راست «لنین» ایستاده است و در سکوت و باوقار پیپ می‌کشد. حتی در صحنهٔ ستایش انگیز پایانی «لنین در اکتبر»، «استالین» به دلایل نمایشی و تزیینی باردیگر پشت سر «لنین» پدیدار می‌شود. از قسمت های پرجاذبهٔ فیلم، یکی بازی نقش آفرین «کرنسکی» است و یکی صحنهٔ هجوم به قصر زمستانی؛ به جز این، فیلم های «روم» آشکارا زیر تأثیر فرهنگ کیش شخصیت است که در اتحاد شوروی آغاز شده بود و کشور را به سوی نوعی فسردگی کشانده بود.

44: Boris Schtschukin.

هولیوود در دورهٔ بحران اقتصادی

ورود سینمای ناطق در خلال سال های ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۸ و بحران اقتصادی ناشی از ورشکستگی بانک ها در اکتبر ۱۹۱۹، به‌طور کلی تعیین کنندهٔ موقعیت اقتصادی، روانشناسی و هنری سینمای امریکا در سال های سی به شمار می‌آیند. در سال ۱۹۲۶ شرکت «برادران وارنر» به‌منظور جلوگیری از ورشکستگی تهدید کنندهٔ اقتصادی، فیلم ناطقی را عرضه کرد که کامیابی آن به تجربه‌اش می ارزید.

تا ۱۹۲۸، شرکت های برادران «وارنر» و «فاکس» تنها سازمان هایی بودند که همهٔ تشکیلا تشان را بر پایهٔ تولید فیلم ناطق تغییر دادند؛ دیگر شرکت های سینمایی به تدریج خود را با تولید فیلم های ناطق هم آهنگ ساختند.

با ورود ناطق، گروه سرمایه داران نیویورکی بر نفوذ خود در ساختن آثار سینمایی افزودند. ایجاد دستگاه های فنی نمایش فیلم ناطق در سینماها و استودیوها، و همچنین ساختن استودیوهایی که از نظر صدا نفوذناپذیر باشد نیاز به سرمایه گذاری های تازه ای داشت، و این خود وسیله ای بود برای نفوذ بیش از پیش بانک های بزرگ در صنایع سینمایی. در پشت‌سر این گروه سرمایه گذار در حقیقت سرمایه‌داران اصلی کنسرسیوم های صنایع الکتریکی و همچنین ابزارهای پخش و ضبط صوت قرار داشت. در ورای شرکت «تلگراف و تلفن امریکا» که تقریباً همهٔ سازمان های تولیدی امریکایی در ابتدای کار خواستار مصنوعات آن بودند، «گروه مورگان» قرار داشت که سهام دار اصلی چندین بانک و کنسرسیوم دیگر بود. شرکت «جنرال الکتریک» که تا سال ۱۹۳۶ موفق به ایجاد کنسرسیومی برای تولید دستگاه های صوتی شده بود، جزءِ گروه «راکفلر» به‌شمار می‌آمد که سهام دار اصلی چندین شرکت دیگر نیز بود.

چنین می‌نمود که در ابتدای بحران اقتصادی، صنایع سینمایی صدمه ای ندیده اند. برعکس شمار سینمارو‌ها در آغاز رو به‌فزونی نهاد: از یک سو زیر تأثیر خود بحران که توده های سرخورده و ورشکسته را به‌سینما، —یعنی ارزان‌ترین و کامل ترین وسیلهٔ فراغ از مشکلات— جلب می‌کرد و از سوی دیگر به‌سبب جذابیت های روزافزون سینمای ناطق. اما سرانجام سینما نیز با دو سال تأخیر در جریان بحران اقتصادی قرار گرفت. در سال ۱۹۳۳ که شمار سینمارو‌ها از مرز ده‌میلیون نفر گذشت، در حقیقت به‌بالا ترین درجهٔ خود رسیده بود: از شمار نوزده هزار سینما، شش هزار آن ناچار به‌تعطیل شدند. بسیاری از کنسرسیوم ها جبراً زیر سر پرستی دیگری قرار گرفتند، یا تغییر سازمان دادند. در سال

۱۹۳۷ اقتصاد سینمایی توانست از این بحران رهایی یابد. مطرح ساختن بسیاری از مسائل حساس اجتماعی در سال های سی سبب گردید که دیگربار صدای ایجاد سانسوری شدید بلندتر گردد. در اکتبر ۱۹۲۹ صنایع سینمایی فهرست بلندبالایی ازمسائلی را که نمی توانست در سینما مطرح کند، پذیرفت که با یازده «نَه» و بیست و پنج «دقت کنید» عنوان شده بود. این فهرست برای آن پدید نیامده بود که جلو آزادی های تضمین شده در قانون اساسی را بگیرد، بلکه این فهرست بیشتر به منظور جلوگیری از شمار زیادی از پیش داوری ها بود که به صنایع از نظر اقتصادی زیان وارد می‌کرد. مثلاً به طور کلی نمایش **ننگ نژادی** (روابط جنسی بین نژاد سفید و سیاه) را منع می‌کرد.

در ۱۹۳۹ این فهرست توسط «دانیل. آ. لرد»، کشیش یسوعی جای خود را به فهرستی از «نظام نامهٔ تولید» داد. «لرد» از سال ۱۹۳۷ به صورتی سیستماتیک این فهرست را تکمیل کرده بود و در آن بسیاری از جنایات و اعمالی که نمی‌بایستی در سینما به شکلی دلپسند به نمایش درآید، تنظیم شده بود. بدیهی است که در ابتدای کار، این «نظام نامه» ها از سوی صنایع سینمایی تا اندازه‌ای آزادانه تعبیر و تفسیر می‌شد. مطرح نمودن آشکار دشواری ها و مسائل در واقعیت ها، نام بردن از رویداهایی را طلب می‌کرد که به کاربستن آن ها در «نظام نامه» با عنوان «مواظب باشید» توصیه شده بود. در ۱۹۳۳ توجه شدید به رعایت مقررات نظام نامه توسط «انجمن پاکدینان» کاتولیک خواسته شد. نتایج این هجوم جدید، ایجاد یک «کمیتهٔ تولید» تازه بود که به مقررات نظام نامه، ارزش قانونی می‌بخشید. اکنون سانسور سخت‌تری اعمال می گردید. نوعی سانسور اولیه در فیلم نامه ها صورت می‌گرفت و نمایش بی سانسور هرفیلمی از طرف اتحادیهٔ تولید کنند گان فیلم، به تحمل مجازات هایی محکوم می‌گردید. اما سرانجام دستگاه کنترل کننده ای پدید آمد که تقریباً بر همهٔ مراحل تولیدِ هرفیلم امریکایی نظارت می‌کرد. اما آنچه بیش‌تر از مقررات فرعی نظام نامه دارای اهمیت بود، پدید آمدن نهادی از این گونه بود؛ به سختی می‌توان پذیرفت که فکری به وسیلهٔ مجموعه ای از مقررات زیر کنترل قرار گیرد و آسیب نبیند.

«دادلی نیکولز»[1]، رئیس انجمن سناریست ها طی نطقی که به سال ۱۹۳۹ در رادیو امریکا ایراد کرد، به حالت تسلیم و رضا چنین گفت:

«هولیوود از ترس آن که مبادا برای خودش دشمن تراشی کند و منافعش به خطر افتد، در آرزوی احمقانهٔ خود، برای آن که پیش داوری های هر گروهی را خنثی کند، خود را بیش از پیش تحت سانسور سخت‌تری قرارمی‌دهد وبدین‌سان، پرداختن صمیمانه به واقعیت عملاً غیرممکن می شود».

1: Dudley Nichols.

مکتب رئالیستی سال ۱۹۳۰

در سال های شکوفایی و پیشرفت، از پایان جنگ جهانی اول تا آغاز بحران اقتصادی، سینمای امریکا فقط گه گاه و به ندرت از دیدگاهی اقتصادی به واقعیت ها پرداخته بود. فیلم های کسانی چون «اشتروهایم» و نیز فیلم **جمعیت** «ویدور»، یا نا مقبول افتادند، یا کامیابی خود را بر پایهٔ یک سوء تفاهم به دست آوردند.

آنچه به عنوان نقد اجتماعی در آثار «چاپلین» دیده می شد، در نگاه تماشاگران، به علت عوامل خنده زای آن و بیشتر به خاطر روابط احساساتی اش نادیده گرفته می شد. در اوایل سال های سی برعکس نوعی بازگشت به واقعیت تحقق یافت که نه تنها در آثار چند کارگردان پرشور دیده می شد، بلکه فیلم های مورد علاقهٔ مردم را نیز در بر می گرفت. به کارگیری صوت به شکل قیاس ناپذیری در انعکاس واقعیات مؤثر بود، به طوری که نظیر آن در دوران سینمای صامت تصورناپذیر می نمود. کارگردانانی نظیر «مروین لِرُوی»[2]، «هاوارد هاکز» و «لوییس مایلستون»[3] در سال ۱۹۳۰، از صوت به عنوان عامل واقعی سبک خود بهره جستند.

اصول مونتاژ سینمای صامت به ترکیبی از تصویر و صوت و عناصر صوتی بسیار — سروصدا، گفت وگو و موسیقی — بدل شد. زمانی بخت یار «مایلستون» گردید که «کارل لیملِ»[4] تهیه کننده، او را مأمور کرد تا از روی رمان **در غرب خبری نیست**، اثر «اریش ماریا رمارک» فیلمی بسازد.

«لوییس مایلستون»، زادهٔ ۱۸۹۵، زمانی که در پایان دوران سینمای صامت به کارگردانی سینما رسید، در بسیاری از زمینه های فنی سینما تجربه اندوزی طولانی کرده بود.

تسلط چند جانبهٔ کارگردان بر مسائل فنی و سنجیده بودنِ متن، پدید آورندهٔ ارزش های فیلمِ «در غرب خبری نیست» — ۱۹۳۰ — شده بود. «آیزنشتاین» این فیلم را «یک تز خوب دکترا» نامیده بود.

«مایلستون» در این زمینه هیچ گونه نیازی به سازش پیدا نکرده بود و به راحتی اجازه داشت که هرگونه تغییر مناسبی را که لازم می دید انجام دهد. دقتی که او به کار بسته بود تا بلکه برخی از نقاط ضعیف کتاب را دگرگون کند، خود سبب شده بود که فیلم در مقابل کتاب، تا اندازه ای از قدرت نفوذ بیشتری برخوردار گردد.

«مایلستون» به برکت حمایت کارخانهٔ رؤیاسازی هولیوود موفق به توصیف کامل جنگ درسنگرها گردید. دوربین در حرکت های طولانیِ جانبی خود فرانسوی های حمله ور را در کادر می گیرد که در آتش مسلسل آلمانی ها و در تکان های شدید به صورتی منظم درهم شکسته می شوند. شیوهٔ مونتاژش، مونتاژ ایجازی است؛ مانند سکانس کلاسیک شدهٔ چکمه ها: سربازی چکمه های یکی از همقطارانش را که به سختی مجروح شده است بیرون می آورد؛ خودش درمیان آن ها می میرد؛ چکمه ها

2: Mervyn Le Roy.   3: Lewis Milestone.   4: Karl Laemmle.

صاحب دیگری پیدا می‌کنند و این داستان به همین شکل ادامه می‌یابد. فیلم برداری طولانی از چیزهای جزیی که پایان بخش فیلم به شمار می‌رود (مقدمهٔ نمادین آن را باید ندیده گرفت) نمایشگر بخشی از یک سکانس کامل است. دست سر بازی به سوی پروانه ای درازمی‌شود، صدای تیری به گوش می‌رسد و دست به صورتی لمس فرومی افتد.

آثار بعدی «مایلستون» نیز همواره در حد همان متن هایی باقی می‌ماند که از روی آن ها فیلم می‌ساخت. فیلم **صفحهٔ اول** — ۱۹۳۱ — ملودرامی بود از محیط ادارهٔ یک روزنامه با لحنی واقع گرایانه. حتی درفیلم **موش ها وآدم ها** — ۱۹۴۰ — که آن را بر پایهٔ رمان «جان اشتاین بک» پدید آورد، کاملاً به متن وفادار ماند. او یک باردیگر درفیلم **گامی درآفتاب** — ۱۹۴۰ — به موضوع نخستین فیلم خود بازگشت. او در این فیلم تصویر جنگ را بدون جذبه های خاص و بدون توصیف های زیبای فیلم «درغرب خبری نیست» ترسیم می‌کند.

یکی دیگر از کارگردانانی که پیرامون سال ۱۹۳۰ در گرایش سینمای امریکا به سوی رئالیسم نقش بازی کرد، «مروین لروی»، زادهٔ ۱۹۰۰، بود. او تعداد زیادی فیلم های متفاوت با «کولین مور»، ستارهٔ معروف ساخته بود تا این که **سزار کوچک** — ۱۹۳۰ — را ساخت که درواقع نوعی فیلم خاص است و در حقیقت پایه گذارفیلم های گانگستری به شمار می‌رود.

فیلم های گانگستری به شکلی ضربتی به محبوب ترین نوع فیلم سازی در اوایل سال های سی بدل شد. همراه این شیوهٔ کار، هولیوود وظیفهٔ خویش را در ایجاد فضای روان‌شناسی اجتماعی در امریکا به خوبی انجام داد.

بحران اقتصادی و بیکاری دسته جمعی سبب شده بود که خوشبینی ظاهری سال های بیست به یک باره رخت بر بندد. نظام موجود در نظر توده های مردم دیگر مانند گذشته مؤید رفاه و آرامش نبود. گانگستر به شکلی سمبولیک شاخص توده های سرخورده شد: او به صورت یک «نه» در برابر آن «آری» بزرگ امریکا پدیدار گردید که کاملاً ژرف و گسترده مُهر خود را برفرهنگ رسمی امریکایی به جا گذاشت وبا این وجود درنهایت با آنچه که ما زندگی می‌نامیم، ارتباط چندانی نیافت.

فیلم گانگستری، از نویسندگان، کارگردانان و فیلم برداران دقت وتوجه بیشتری را درمشاهدهٔ واقعیات خواستار می‌گردید. این شیوهٔ فیلم سازی، نویسندگان تازه ای را به هولیوود کشاند که در برخورد با واقعیات، در مقایسه با نویسندگان کارخانهٔ رؤیاسازی، از تجربهٔ بیشتری برخوردار بودند. روزنامه نگارانی چون «بن هِکت»[5]، «جان برایت»[6] و «کوبک گلاسمون»[7] دربارهٔ مسائل مربوط به فقر اجتماعی، تجارت و جنایت از اکثریت امریکاییان بیشتر می‌دانستند. شخصیت اصلی فیلم «سزار کوچک» «مروین لروی»، گانگستر بی وجدانی است که به کمک حیله های گوناگون به موقعیتی اجتماعی دست می‌یابد. فیلم از یک سو به نفی تصورات و اوهام متداول دربارهٔ خود آگاهی

5: Ben Hecht. 6: John Bright. 7: Kubec Glasmon.

لوییس مایلستون
در غرب خبری نیست
۱۹۳۰



















والت دیسنی
رقص مرگ
۱۹۲۹















فرانك كاپرا
آقای دیدز به شهر می‌رود
۱۹۳۶



جان فورد
خوشه‌های خشم
۱۹۴۰













بورژوایی و رفاه و آسایش شهرهای کوچک می‌پردازد و از سوی دیگر شخصیت اصلی خود را به‌صورت سوپرمنی منفی جلوه گر می‌سازد و به شکلی نامرئی، شرایطی را که موجب پیدایی او شده است، توجیه می‌کند.

تیپ «مرد خشن» به کمک فیلم «سزار کوچک» به‌صورت تصویری آشنا برای جامعهٔ امریکا درآمد: او به شکلی دقیق و روشن معرف خونسردی، جنایت و اعتماد به‌نفس مطلقی بود که شرایط، آن را خواستار بود. این تنها فیلم های گانگستری نبودند که دیدگاهی منفی دربارهٔ واقعیت های اجتماعی سال ۱۹۳۰ را منعکس می‌کردند، تقریباً همهٔ این فیلم ها با برداشت از واقعیت ها، به‌توصیف فساد در سیاست حزبی، روزنامه‌نگاری، سیستم قضایی و مسائل زندان ها می‌پرداختند. «مروین لروی» فیلم **من ازمیان زندانیان زنجیری گریخته ام**— ۱۹۳۳ —را براساس گزارش مستندیک زندانی قدیمی پدید آورد. فیلم با همان دقت در توصیف جزئیات و با همان نادر بودن در حرکت های بازیگری و تحریک سینمایی ساخته شده بود که «سزار کوچک». فیلم چنان پایان می‌گیرد که بزرگ‌ترین دلهره را در تماشاگر از خود برجای می‌گذارد: قهرمان داستان که فردی است همواره تعقیب شده، خود را در آستانهٔ در تاریک ورودی منزلی پنهان می‌سازد. نقدی که دربارهٔ این فیلم و فیلم های «تیپیک» دیگری از اینَ گونه نوشته شد، کاملاً موثر و در راستای هدف آن بود. آماج این نقد، در جهت براندازی نظامی بود که مایهٔ محکومیت های غیرانسانی گروهی می‌شد.

فوق العاده بودن سناریوها، —سناریوهایی بدون استثنا اصیل— و بالا بودن سطح فنی همکاری ها، موجب پیدایی کارگردانان دیگری از نسل بعدی گردید که موفق به ساختن فیلم های بسیاربرجسته ای شدند.

«ویلیام ولمن»[8] در فیلم **دشمن مردم**— ۱۹۳۱— در پی شناخت علل و اسباب پیدایی گانگستریسم است. او در این فیلم به‌توصیف دو برادر گانگستر می‌پردازد و می‌کوشد علل خشونت آن‌ها را در محیط نخستین مراحل زندگی شان جست‌وجو کند. او برخلاف آنچه در سناریوهای معمولی متداول بود، شیوهٔ بیانی غیر دراماتیک و اپیزودیک را برگزید، تا بدین‌وسیله بتواند همهٔ سرگذشت یک گانگستر را گزارش دهد.

اما این شیوه نیز از دو پهلوبودن این گونه فیلم ها دورنماند: «هدف غایی نویسندگان سناریوی آن یعنی «برایت» و «گلاسمون» بی‌تردید برخوردار از سرشتی جامعه‌شناسانه بود، اما واکنش تماشاگران در این میان، رمانتیک از آب درآمد» (ر. گریفیث).

فیلم **صورت زخمی**— ۱۹۳۲— اثر «هاوارد هاکز» که بر پایهٔ داستان «بن هِکت» ساخته شد، به‌توصیف صعود و سقوط «آل کاپون» و همهٔ جنایات تاریخی نظیر کشتار رقبا و محاصره‌های پلیس می‌پردازد. این فیلم در بازسازی دقیق رویدادها و در شکل بخشیدن مؤثر به حالات و حرکات گانگسترها به بالاترین حد رئالیسم دست می‌یابد. از سوی دیگر در این فیلم آشکارا پاسخ منفی

8: William Wellman.

فیلم های گانگستری به اسطورهٔ امریکایی «شانس» فرمول بندی شده است. برفراز جسم بی جان قهرمان، این جمله با چراغ های تبلیغاتی روشن شده است: «دنیا از آنِ توست». این فیلم نخست درگیر خود سانسوری گردید و به‌نمایش درنیامد و نیز پس از آن که برخی از صحنه های نگران کننده اش دوباره ساخته شد، در پیچ و خم مشکلات ادارات محلی گرفتار آمد. با فیلم «صورت زخمی»، روند انتقاد از فیلم های گانگستری به بالا ترین درجهٔ خود رسید. مقررات سخت تر شدهٔ سانسور کار را به آن جا کشاند که ابتدا به جای ترسیم ماهیت دوگانهٔ گانگستر، تجلیل از کارآگاه مطرح گردید. برای فرونشاندن سادیسم مردم، خشونت قانونیِ مجریانِ قانون را جایگزین آن کردند.

فریتس لانگ در امریکا

در روند «فیلم های موضوعی» معاصر، نخستین فیلم های امریکایی «فریتس لانگ» نیز جای دارند. «لانگ» در ۱۹۳٤ به هولیوود رسید و این زمانی بود که او فیلم **لی لیوم** را براساس نوشتهٔ «فرانتس مولنار»[9] با موفقیتی نه‌چندان چشمگیر در فرانسه به‌پایان برده بود. در خلال سال های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ در امریکا سه فیلم پدید آورد؛ پیش از آن که به خاطر شکست آخرین فیلمش، برای سال های طولانی بیکار بماند.

فیلم **خشم** — ۱۹۳۶ —، **تو فقط یک بار زندگی می‌کنی** — ۱۹۳۷ — و **توومن** — ۱۹۳۸ — که به‌سبب نزدیکی موضوعشان به‌هم دیگر بیشتر «سه گانه» خوانده می‌شوند، از سوی منتقدان معاصر امریکایی به‌عنوان اسنادی اجتماعی با برخورداری از واقع‌گرایی حیرت‌انگیز مورد ستایش قرار گرفتند.

«خشم» به‌ترسیم موضوعی در ارتباط با تشنج عمومی و مسألهٔ «لینچ» می‌پردازد؛ در «تو فقط یک بار زندگی می‌کنی»، بی گناهی به‌مرگ محکوم می‌شود و در کوشش برای فرار، کشته می‌شود، و «تو و من» ناکامی های زوجی محکوم را توصیف می‌کند.

«نورمن کراسنا»[10]، نویسندهٔ داستان های گانگستری، فیلم‌نامه ای برای «خشم» نوشته بود که در آن، در نهایت تلخی، اسیر بودن دسته‌جمعی مردم را در پیش داوری هایشان مورد انتقاد قرار می‌داد، بی آن که علت آن را جست‌وجو کند.

قهرمان داستان بی آن که گناهی داشته باشد به‌عنوان یک دزد دستگیر و بازداشت می‌شود. شایعهٔ بازداشت او در شهری که زندگی می‌کند پخش می‌گردد و تودهٔ خشمناک به‌زندان حمله‌ور می‌شوند. چون دستشان به‌زندانی نمی‌رسد، زندان را به‌آتش می‌کشند. در برابر دادگاه، عاملان خشونت و آتش‌سوزی به‌صورت افرادی مظلوم و بی گناه ظاهر می‌شوند، اما فیلمی که از ماجرا گرفته شده همه‌چیز را برملا می‌کند. زندانی که به‌صورتی ناشناس از زندان گریخته است، خود را پنهان

9: Franz Molnar. 10: Norman Krasna.

می‌سازد: او می‌خواهد ببیند که «قاتلانش» چگونه به مرگ محکوم می‌شوند. (پایان خوش فیلم را — که با پافشاری دوست دخترش، خود را معرفی می‌کند — باید به حساب تولید کنندهٔ فیلم گذاشت).

«تو فقط یک بار زندگی می‌کنی»، آخرین شاهکار «لانگ»، از همین نمونه پیروی می‌کند. یک باردیگر بی گناهی مورد سوءظن واقع می‌شود که دست به جنایتی زده است — این بار سخن از یک دستبرد به بانک و قتل مطرح است — و او با سرخوردگی شدید از این که چنین به ناحق درباره اش قضاوت می‌شود، دست به قتل می‌زند. این دو فیلم در محکوم کردن اختلالات اجتماعی و روانی، به مراتب از همهٔ فیلم های امریکایی همروزگارشان فراتر رفتند؛ اما به سختی می‌توان کشش «لانگ» به طرح موضوع هایی از این نوع را ناشی از علاقه اش به انتقاد از نارسایی های اجتماعی دانست. چیزی که به صورت انتقاد جلوه گر می‌شود، بدبینی عمومی او و بیزاریش از جامعه است. سناریوی این آثار، اورا بیش از سناریوهایی که «تئافون هاربو» می‌نوشت، به واقعیت پای بند می‌ساخت، ولی او در این آثار نیز می‌کوشید تا رویدادها را موافق میل خویش تنظیم کند. آنچه او بعدها اعتراف کرد، در مورد فیلم های امریکایی پیش از جنگ وی نیز مصداق پیدا می‌کند: «در همه جای دنیا، فرهنگ آفرینان — که من خود از همین نسل هستم — تراژدی را می‌پرستند...».

تودهٔ مردمی که دوست دارند قهرمانان «خشم» و «تو فقط یک بار زندگی می‌کنی» زنده بمانند و در عین حال خود باعث گناهکاریشان می‌شوند، جزو همان عواملِ سرنوشتی هستند که قهرمانان فیلم های آلمانی را به فساد کشاندند.

این اعتقاد به سرنوشتِ محتوم است که شیوهٔ کار نخستین آثار امریکایی اورا مشخص می‌کند و به آن ها یکپارچگی می بخشد. نور و سایه، حرکات دوربین، ریشخندها و حوادث جزیی و فرعی، آدم ها و رویدادها را با همان فضا و جوی از جبریت بی چون و چرا احاطه کرده است که در فیلم های صامت آلمانی وی شاهدش بودیم. قطاری که در آغاز فیلم «خشم» دوست قهرمان داستان را با خود می‌برد، به شکل مورّب از پایین در کادر گرفته شده است: بدبختی ظهور خود را اعلام می‌کند. وقتی آن ها از هم خداحافظی می‌کنند باران به شیشهٔ پنجرهٔ قطار می‌خورد؛ و وقتی قطار به حرکت درمی‌آید، آن ها دیگر موفق نمی‌شوند دست هم را بگیرند.

«لانگ» نمی‌کوشد که عللِ تشنجِ دیوانه وار مردم را توضیح دهد؛ او شماری از چهره هایی را نشان می‌دهد که ظاهر آن ها، آمادگی شان را به خشونت و ظلم آشکار می‌سازد، یا تجمع گروهی از شایعه سازان ورّاج را به تمسخر می‌گیرد که خود، آنان را به کمک مونتاژ به درون یک مرغداری می‌کشاند.

«هر نما آینه‌ای است زنده، دقیق و دراماتیک از بیزاری «لانگ» از جامعه» (گ. لامبرت). در «تو فقط یک بار زندگی می‌کنی» غوکان همهمه گر در تصاویر درشت، شوربختی را به عشاق نشان می‌دهند. در این جا نیز زمانی که بدبختی آغاز می‌شود، می‌بارد.

بعدها وقتی «لانگ» متوجه «اشتباه» ناشی از بدبینی هایش گردید، معلوم شد که اتفاقاً همین «بدبینی ها»، قوت و قدرت شیوهٔ کار فیلم های او بوده است.

او بعدها در هیچ یک از آثار گوناگونی که پدید آورد نتوانست به جایگاه ارزش های نهفته در «خشم» و «تو فقط یک بار زندگی می‌کنی» دست یابد. در سه فیلم وسترن **بازگشت جسی جیمز** — ۱۹۴۰ —، **وسترن اونیون** — ۱۹۴۱ — و **رانچو نوتوریوس** — ۱۹۵۱ — تنها توانست ادامهٔ علاقه اش به ترکیب بندی های گرافیک تصویری را نشان دهد.

سه فیلم او در دوران جنگ جهانی: **شکار انسان** — ۱۹۴۱ —؛ **دژخیمان هم می‌میرند** — ۱۹۴۲ — و **وزارتخانهٔ وحشت** — ۱۹۴۳ —، ملودرام را به خدمت روشنگری در برابر فاشیسم درآورد. فقط در «دژخیمان هم می‌میرند» که بر پایهٔ سناریویی از «برتولت برشت» و همراه موسیقی متن «هانس ایسلر» ساخته شده است، سکانس هایی وجود دارد که در آن ها گرایش «لانگ» به ایجاد صحنه های ترسناک، همراه ماجرای «قتل هایدریش» نمایان می‌گردد.

او در سه فیلمی که پس از پایان جنگ با همکاری «والتر وانگر» پدید آورد: **زنی پای پنجره** — ۱۹۴۱ —؛ **خیابان اسکارلت** — ۱۹۴۵ — **واسرار پشت در** — ۱۹۴۷ — کوشید فضای فیلم های سال های سی خود را یک باردیگر بازسازی کند. از این رو برخی از صحنه های جزیی فیلم های گذشته اش را دوباره به کار گرفت: در صحنه ای حساس از فیلم «زنی پای پنجره» (مانند « M »)، تصویر قهرمان داستان در شیشهٔ پنجره و در دکور پس زمینهٔ آن منعکس می‌گردد، اما آن عوامل در این جا به خدمت دسیسه هایی سبک و بی ارزش درمی‌آیند، و به دور از واقعیت اند.

میان بسیاری از فیلم هایی که «لانگ» در دههٔ پنجاه در هولیوود پدید آورد — هشت فیلم تا سال ۱۹۵۵ — فقط در فیلم **حرارت زیاد** — ۱۹۵۳ — است که یک باردیگر شاهد برخورد میان واقعیت های امریکا و ویژگی های سبک کارگردان می‌شویم. پس از بازگشت «لانگ» به آلمان، فیلم های **ببر اشناپور** — ۱۹۵۹ —؛ **مقبرهٔ هندی** — ۱۹۵۹ — و **هزار چشم دکتر مابوزه** — ۱۹۶۰ — ساخته شدند که بی شباهت به کپیه های کم ارزش و ناخواسته ای از فیلم های گذشتهٔ او نبودند.

آغاز فیلم‌های موزیکال

سینمای امریکا در اوایل سال های سی صوت را تنها بدین خاطر به کارنگرفت که تأثیر ژرف تری از واقعیت را فرانماید؛ بل بدین سبب نیز بود که بتواند تا با قاطعیت بیشتری از آن بگریزد. درفیلم های تخیلی سال های بیست، واقعیت ها و آرزوها همچنان درهم آمیخته بودند؛ در فیلم های سال های سی، تخیل به شکل واقعی خود پدیدار گردید. اگر در کنار فیلم های واقع گرایانهٔ گانگستری، فیلمی تلاش می‌کرد تا برتن واقعیت پردهٔ زیبایی بپوشاند، با ورنکردنی می‌نمود. برعکس، موسیقی و رقص امکاناتی را فراهم ساختند تا سینما را به طور تمام و کمال به خدمت تخیل درآورند.

پس از پذیرفتن کاربرد صوت، شماری از موزیکال های کامیاب برادوی بر پردهٔ سینما آمدند. این نقل و انتقال موزیکال برپردهٔ سینما در آغاز کار به شکلی کاملاً فنی صورت گرفت.

اما این سری از فیلم‌ها: **نغمه‌های برادوی**[11]، **برنامه‌های بزرگ**[12] و **جنون مُدپرستی**[13]، بهترین طراحان رقص را در نیویورک به‌سوی سینما کشاند.

نخستین آن‌ها «بازبی برکلی»[14] بود که توانست بهترین قطعات واریته‌ها را با امکانات سینما سازگار کند و دوربین را از بند این که فقط یک دستگاه ضبط تصویر باشد، رها سازد.

«برکلی» شیوهٔ کار خود را با فیلم برداری به‌سبک سینمای صامت و «دوربین رها شده» پیوند زد. او نه‌تنها دوربین را از پایگاه فروافتاده‌اش رهانید، بلکه آن‌را درست در میان رقصندگان به‌کار گرفت: او دوربین را به‌صورت عنصری از طرح رقص درآورد و این کار را بدین‌گونه انجام داد که دوربین با حرکت رقصندگان پیچ و تاب می‌خورد و در نهایت، طراحی رقص در راستای کار و حرکت دوربین تنظیم می گردید.

اما کوشش «برکلی» فقط به صحنه‌های باله محدود می‌شد و کارهای مربوط به جریان داستان و غیره را به‌دست کارگزاران حرفه‌ای هولیوود واگذار کرد. «لوید بیکن»[15] کارگردان کامیاب‌ترین فیلم‌های او بود: **چهل و دومین خیابان** — ۱۹۳۳ — و **نمایش نورافکن‌ها**[16] —۱۹۳۳.

داستان در همهٔ فیلم‌های وی از یک رشته کلیشه‌ها ساخته شده است. هر بار همان داستانِ دختر واریته است که به‌یک «ستاره» بدل می‌شود و مشکلات بر پایی یک واریته است که در میان صحنه‌ها به‌ندرت از آن سخن به‌میان می‌آید. البته همهٔ این‌ها به تنهایی فیلم‌های مربوط به‌باله را نمی‌سازند. این فیلم‌ها به‌ستایش الههٔ عشق می‌پردازند، و آن هم نه در قالب یک رقاصه، بلکه در رقابت گروه کُر گمنام نمایش های موزیکال.

دکور— تالارهای مرمرین و پله‌های پهناور—، نور پردازی گسترده، لباس‌های پرزرق و برق و باز و آزاد و خلاصه همه چیز در پی ایجاد فضایی سرشار از جاذبه، پیرامون رقاصه‌ها هستند. همین امر خود نشان دهندهٔ آن است که چگونه فیلم‌های موزیکال، پس از فیلم‌های گانگستری، مساعدترین امکانات را برای سانسور امریکا در سال‌های سی فراهم ساختند.

«برکلی» از پاهای عریان و دست‌های زیبای رقاصه‌ها برای شکل بخشیدن به‌تندیس‌های آذین[17] بستهٔ متحرک بهره برمی‌گرفت که از ضرب آهنگ همین آذین‌ها، دوباره تأثیری ژرف در تماشاگر پدید می‌آمد. به‌کارگیری عدسی‌ها و آینه‌های مخصوص، واقعیت صحنه را محو می‌کنند و دنیایی نوپدید می‌آورند؛ حرکات و زاویه‌های خاص دوربین — که تصور مشابه آن برای یک تماشاگر صحنهٔ تآتر امکان‌پذیر نیست — شرایطی ایجاد می‌کند که رقاصه‌ها به‌صورت آذین‌هایی شکل بگیرند؛ دکور نیز به‌کمک ابزاری فنی که در تآتر امکان تعبیه‌اش نیست، جابه‌جا می‌شود. فکر اصلی رسیدن به این فرم، که داستان، رقص و موسیقی در یکدیگر تلفیق گردد، بی آن که هیچ‌یک از این عناصر نادیده گرفته

11: Broadway Melodies. 12: Big Broadcasts. 13: Fashions Vogues.
14: Busby Berkeley. 15: Loyd Bacon. 16: Footlight parade.
17: Ornament.

شود، از سینمای اروپا آغاز گردید. نخستین فیلم های ناطق «رنه کلر»: **رقص کنگره** ساختهٔ «اریک چارل»[18] و **سه نفر در ایستگاه بنزین گیری** اثر «ویلهلم تیله»[19] به خوبی نشان می‌دهند که چگونه ترانه و رقص در خلال یک داستان سینمایی می‌تواند به شکلی مرتب تنظیم گردد.

فیلم های «اُپرتی» «ارنست لوبیچ» نظیر «رژهٔ عشق» و «ستوان خندان» نشان دادند که آوازهای پیوست شده به فیلم، الزاماً سکونی در جریان داستان و حرکت آن به وجود نمی‌آورند. مثلاً «لوبیچ» در فیلم **مونت کارلو** تصنیفی از «جنت مکدانلد»[20] را با تصاویری از یک قطار سریع السیر درهم آمیخت.

«روبن ماموليان»[21] نه تنها زوج «شواليه ــ مکدانلد» را از «لوبیچ» به عاریت گرفت، بلکه روش وی را در برگردان موسیقی به تصویر نیز به کار بست. فیلم او به نام **امشب مرا دوست بدار**ــ ۱۹۳۲ــ با مونتاژی آهنگین و موزیکال دربارهٔ شهری که از خواب برمی‌خیزد، آغاز می‌شود. کامیاب‌ترین کارهای «لوبیچ» و «ماموليان» در این زمینه در پیوند رویدادهای داستان با موسیقی در فیلم های تفریحی آن ها بود؛ تلاش آن دو در ایجاد درامی موزیکال بی نتیجه ماند.

تجربیات «برکلی» در زمینهٔ طراحی برای رقص و تجربیات «لوبیچ ــ ماموليان» در زمینهٔ نوشتن سناریوهایی در این باره، در کنار یکدیگر پیش رفتند، بی آن که بر همدیگر تأثیر بگذارند.

«برکلی» در فیلم هایش از داستان‌پردازی چشم پوشی کرد و «لوبیچ ــ ماموليان» از رقص. در این میان رقصنده ای ظهور کرد که توانست رقص و فیلم موزیکال داستان‌پرداز را به هم نزدیک کند و بدین سان نوعی خاص از فیلم سازی «موزیکال» را پدید آورد: این رقصنده «فِرد استر»[22] بود. برای او در یک فیلم، دیگر انتخاب پیچیدهٔ یکی از دخترانِ واریته برای اجرای رقص مسأله نیست؛ مسأله او اجرای یک رقص گرم و صمیمی «پاسادوبل» است.

«استر» و نخستین هم رقصش «جینجر راجرز»[23] نه در تالارهای مرمرین رقصیدند و نه برروی پله های خیال انگیز؛ بلکه میان دکورهایی متعلق به زندگی روزانه: در اتاق خواب، در پارک و در تالار هتل. داستان هایی که ایشان در آن نقشی برعهده گرفتند، داستان هایی از زندگی روزانه بودند و موافق معیارهای روانی تماشاگران بالغ. رقص هایی که اجرا می‌شدند اجباری نبودند و ارتباط جریان داستان را برهم نمی‌زدند، بلکه برعکس آن را به نقطهٔ اوجی هدایت می‌کردند. همان گونه که قهرمانان آثار «لوبیچ» ــ آن گاه که کلمات دیگر یاریشان نمی‌کند ــ به آواز می‌پردازند، «استر» و «راجرز» هم به رقص روی می‌آورند. اما رقص در عمل نشان داد که لحظه ای غیرواقعی است. در حالی که در فیلم های واریته ای، رقصندگان همیشه به عنوان رقصنده معرفی می‌شدند، «استر» اغلب نقش فردی معمولی را بازی می‌کرد که با استعداد درخشان وی در رقص هم آهنگی چندانی نداشت. «استر» به زودی از راه‌حل های ساده‌ای هم که در آغاز کار برای مرحلهٔ عبور از اقدام و شروع به رقص به کار

18: Eric Charell. 19: Wilhelm Thiele. 20: Jeanette Mc Donald.
21: Rouben Mamoulian. 22: Fred Astaire. 23: Ginger Rogers.

می‌بست، چشم پوشید: وقتی آن لحظه فرامی‌رسید که کلمات و حالات برای بیان احساس در حال جوشش کفایت نمی‌کردند، موسیقی آغاز می‌شد و عاشق به یک رقصنده بدل می‌گردید؛ او در حال رقص واقعیت را تعالی می‌بخشید. تا پایان سال های سی، سینمای موزیکال نتوانست عناصر گوناگون داستان، رقص و موسیقی را به‌ترکیبی کامل بدل سازد. «برکلی» حرکات رقص دوربین را به‌هم نزدیک ساخت و «استر» ترکیب داستان و رقص را به کمک طراحی رقص زمینه‌سازی کرد، اما فقط در سال های چهل بود که سینمای موزیکال، «وینسنت مینلی»[24] را به‌عنوان نخستین کارگردان خود شناخت.

والت دیسنی

هیچ یک از انواع فیلم های سینمایی، حتی فیلم های موزیکال نتوانسته است مانند فیلم های نقاشی متحرک از واقعیت بگریزد و جهانی مغایر با آن بیافریند. این که فیلم های نقاشی متحرک در سال های سی و اوایل سال های چهل به اوج محبوبیت خود رسیدند، تصادفی نبود. هیچ نامی مانند نام «والت دیسنی» با نام سینمای امریکا در سال های سی و با نام نقاشی متحرک تا پایان جنگ جهانی مترادف نیست. این جنگ دوم جهانی بود که سبب افول «دیسنی» و آغاز شکاف در سینمای نقاشی متحرک شد؛ سینمایی که نوع پیشرو و هنری آن، و نیز نوع محبوبیت یافته اش تا حد تفریح کودکان سقوط کرده بود.

«والت دیسنی»، ۱۹۰۱ — ۱۹۶۶، به‌عنوان نقاش کارهای تبلیغاتی در کانزاس سیتی کار خود را آغاز کرد و میان سال های ۱۹۲۲ و ۱۹۲۴ نخستین نمونه های نقاشی متحرک خود را آفرید: **کلاه قرمزی، جک غول کش، نوازندگان شهر برمن** و بسیاری دیگر. او به هولیوود نقل مکان کرد و در سال ۱۹۲۳ سری فیلم های **آلیس** و در سال ۱۹۲۶، سری فیلم های **اسوالد خرگوش خوشحال** را پدید آورد. سپس به‌ساختن سری سومی دست یازید که قهرمان آن موشی به‌نام «میکی ماوس» بود. **کشتی بخار ویلی** —۱۹۲۸— سومین فیلم از سری «میکی ماوس» دیسنی و نخستین فیلم ناطق او بود. کامیابی «دیسنی» به‌خاطر موقعیت برجسته‌ای بود که او در زمینهٔ نقاشی متحرک در دههٔ سی و چهل به‌دست آورده بود. «میکی ماوس» در بیش از یکصد فیلم کوتاه او تا دههٔ پنجاه ظاهر شده بود. دیگر آفریده های «دیسنی» چنین بودند: **پلوتو** —چهل و هشت فیلم تا ۱۹۳۷—؛ **دانلد داک** —یکصد و بیست فیلم تا ۱۹۳۷— و **گوفی** — چهل و شش فیلم تا ۱۹۳۹.

از آن گذشته «دیسنی» میان سال های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۸، هفتاد و هفت فیلم نیز از سری فیلم های **سمفونی های خل خلی** پدید آورد. فیلم های آغازین «دیسنی» منعکس کنندهٔ دوران خود بودند و در عین حال از خود فراتر می‌رفتند. «میکی ماوس» با چالاکی و وارد آوردن ضربت های سریع

24: Vincente Minneli.

راه خود را از میان موانع مختلف با شادمانی بسیار بازمی‌کرد. او آنقدر سخت و مقاوم بود که باید تماشاگرش باشد، تا بتواند گرفتاری خود را چاره کند، کاری که تنها از یک موجود خیالی برمی‌آمد.

در این موجود، پیروزی خیال بر مکانیسم غم انگیز آن‌چنان هستی ای شکل می‌گرفت که در چهارچوب تنازع بقا قابل تعریف بود.

«فیلم های نقاشی متحرک عامل خیالی بودند در برابر تعقل و به کمک امکانات فنی خود، عدالت را در مورد حیوانات و چیزهای الکتریکی شده اعمال می‌کردند و این کار را این طور انجام می‌دادندکه باردیگر درگذشتگان را به زندگی فرا می‌خوانند» (ام. هورک هایمر– ت. و. آدورنو).

غیر واقعی و آرمانی بودن «میکی ماوس»، کامیابی های بیش از اندازهٔ اورا توجیه می‌کرد. در خلال سال های فشار روانی، فیلم های نقاشی متحرک تنها شکل فیلم‌سازی توجیه‌پذیر خوشبینانه شناخته می‌شد.

بیهوده نبود که نگرش خوشبینانهٔ این گونه فیلم ها با دوران به‌قدرت رسیدن رسمی «روزولت» مقارن بود: ترانهٔ «چه کسی از گرگ می‌ترسد؟» از فیلم **سه بچه خوک** (یکی از فیلم‌های سری «سمفونی خل خلی») در سال ۱۹۳۳ جزو محبوب ترین ترانه ها گشت.

از میان رفتن خوشبینی در پایان نخستین دورهٔ حکومت «روزولت» با ساختن یک سری فیلم از سال ۱۹۳۷، یعنی نخستین سال به‌قدرت رسیدن دوبارهٔ «روزولت» و دو سال پیش از وقوع جنگ، توسط «دیسنی» پیش بینی شد: سری فیلم های «دانلد داک».

«دانلد داک»، اردکی با سرشتی نابود ناشدنی، به‌زودی محبوبیت «میکی ماوس» را پشت سر گذاشت.

«آیا این بدان علت نیست که نومیدی «دانلد» با شرایط زمانه بیشتر منطبق بود تا خشم پیروزمندانهٔ میکی؟» این پرسشی بود که «ل. جی کابز» به‌سال ۱۹۳۹ مطرح ساخت.

«دانلد داک» در جایی که «میکی ماوس» نقش فعال داشت، غیرفعال بود. توانایی او در سرعتِ عمل و آمادگی نبرد نبود، بلکه در «جدی بودنش درمنش و کردار» بود.

مردمی که از ده‌سال پیش از آن با بیکاری دست به گریبان بودند، این ویژگی ها را مؤثر می‌پنداشتند. «دانلد داک» درفیلم کارتون همان گونه کتک می‌خورد که بیچارگان درواقعیت روزانهٔ زندگی. کارگردان می‌خواست مردم را با مشکلات و سختی های روزمره عادت و آشتی دهد. بدون ایجاد دگرگونی در شکل ظاهری فیلم های نقاشی متحرک — که «دیسنی» در نخستین فیلم های «میکی ماوس» و «سمفونی های خل خلی» انجام داد— امکان کامیابی آن‌ها متصور نبود. او از یک مجلهٔ بی تحرک و ساده و مصور کودکان، فیلم نقاشی متحرک را به صورت نوعی فیلم سازی دراماتیک شکل داد. او نقاشی های خود را — که از برگ های بی شماری تشکیل شده بودند— به دور محوری محکم می‌گردانید و بدین سان تحرک بیشتری در آن ها پدید می آورد.

«دیسنی» این کار را به‌صورتی آشکار و در رویدادهایی سطحی انجام می‌داد: همواره شخصیت هایش در جنبش بودند و هرگز دوربین حرکت نمی‌کرد. معنای آن این است که: چیزی واقعی

جلوی دوربین نیست. این فقط روی نوار فیلم است که دنیایی نو و کاملاً مطیع خواسته های نقاش، شکل می‌گیرد.

«دیسنی» بی پرواترین تخیلات را در نخستین فیلم های سری «سمفونی های خل خلی» و از آن میان در **رقص اسکلت ها** — ۱۹۲۹ — به دست داد. همراه موسیقی «رقص مرگ» اثر «کامیل سن سان»[۲۵]، در گورستان دهکده، اسکلت خفتگان خاک بر پا می‌خیزند و به رقصی خوفناک می‌پردازند. طنز بخش های آغازین «سمفونی های خل خلی»، به کلی به دور از هیجاناتی بود که دیرتر موجب تباهی آثار «دیسنی» گردید. این طنز برخوردار از ویژگی فیلم های خنده آور سینمای صامت بود که «دیسنی» اصول و قواعد خود را از آن ها فرا گرفته بود.

«دیسنی» در آغاز کار، صوت و رنگ را به صورتی متناقض به کار گرفت: حرکاتی در تصویر، موجب پیدایی اصواتی ناخواسته می‌گردید و موسیقی به حرکات معنا و مفهومی تازه می‌بخشید. افزون برآن رنگ نیز برحسب نمونه های شناخته شده در طبیعت به کار گرفته نمی‌شد بلکه همواره به صورت هشداردهنده ای در رویدادها و تحولات درونی شخصیت ها ظاهر می‌گردید. از آن زمان به بعد آثار «دیسنی» تا حد شیرین جلوه دادن واقعیت سقوط کرد. فیلم های «میکی ماوس» با غیرواقعی نشان دادن خود واقع گرا جلوه می‌کردند. ولی برعکس فیلم های بلند داستانی «دیسنی» در سال های چهل و پنجاه، تقلیدی از تصویر واقعیت هاست و قصه هایی می‌گوید که واقعی نیستند و روحی آرام برآن ها چیره است.

درهمان سال های سی، به همان اندازه که شیوهٔ تولید «دیسنی» تکامل می‌یافت، نوآوری هایش رو به کاستی می‌گذاشت. فیلم «سه بچه خوک»، ساختهٔ سال ۱۹۳۳ فقط برگردانی بود آراسته از واقعیت. «دیسنی» در نخستین فیلم بلند خود **سفید برفی و هفت کوتوله** — ۱۹۳۷ — تنی چند از شخصیت های اثر خود را به صورتی دقیق از سرمشق های زنده، کپیه کرد: حرکات آن ها فیلم برداری شد و شبح شان بر نوار فیلم ضبط گردید. دیری نپایید که همهٔ آثار او از ویژگی های بصری این گونه ای برخوردار شدند: پس زمینه ها به صورتی ناتورالیستی نقاشی شده اند و رنگ ها ایستا هستند و طبیعت را آرام و روستایی می‌نمایانند. موسیقی نیز همان نواهای آشنای فیلم های هولیوودی را عرضه می‌کند. فیلم های بلند سال های چهل و پیش از همه **پینوکیو** — ۱۹۴۰ —، **دامبو** — ۱۹۴۱ —، **بامبی** — ۱۹۴۲ —، **سیندرلا** — ۱۹۵۰ —، **آلیس در سرزمین عجایب** — ۱۹۵۱ —، **پیتر پن** — ۱۹۵۳ — و **بانو و ولگرد** — ۱۹۵۵ — به ندرت دارای نوآوری های شگفت انگیز فیلم های «سمفونی های خل خلی» هستند. برآیند این روش و کاربرد بصری و روایت‌پردازانهٔ موسیقی در آن، کار را در **فانتازیا** — ۱۹۴۰ — به نتایج مسخره ای کشانید. همراه موسیقی «باخ» و «بتهوون»، رقاصه های برهنه می‌رقصند و در پشت سرشان نقش رنگین کمان خودنمایی می‌کند. پس از آن «دیسنی» به شکلی منظم و قابل پیش بینی به نمونهٔ فیلم های زنده ای دست یافت که با فیلم های **صحرای زنده** — ۱۹۵۳ —، **مرغزار در حال نابودی** — ۱۹۵۴ و

25: Camille Saint-Saëns.

بسیاری فیلم های دیگر ادامه یافت و از سال ۱۹۵۴ به بعد بخش عمدهٔ ساخته های او را تشکیل می‌داد.

اگر می‌بینیم که فیلم های نقاشی متحرک بعدی به شکلی فریبنده درصدد آشتی دادن افسانه با واقعیت هستند، در فیلم های مستند، طبیعت به کمک استفاده از برش، حرکت سریع و فیلترهای رنگی، از واقعیت دور می‌گردید. هر دو نوع کار، نمایشگر دنیایی ترکیبی بودند که باید واقعی پنداشته می‌شدند، هر چند که واقعی هم نبودند و همه جا غیرواقعی می‌نمودند، حتی وقتی که واقعیت را تقلید می‌کردند.

نیروی تخیل که دنیا را به گونه‌ای دیگر یعنی به شکلی غیر از آنچه هست تصویر می‌کند، همانقدر دربند می‌ماند که نگاهی نافذ، نگاهی که می‌تواند ورای آن را همانگونه که هست مشاهده کند.

فرانك كاپرا

در زمینهٔ فیلم های واقع گرای نمایشی — صرف نظر از آثار «دیسنی» — هیچ کارگردانی در عصر جدید اقتصادی، به اندازهٔ «فرانک کاپرا» برای سینمای امریکا شاخص نبوده است.

فیلم های او چیزهایی را عرضه می‌کنند که بورژوازی کوچک امریکایی در دوران «روزولت» احساس می‌کرد و به آن ها می اندیشید. «فرانک کاپرا»، زادهٔ ۱۸۹۷، در سال های دههٔ بیست ابتدا به‌عنوان لطیفه‌نویس و بعد به‌عنوان کارگردان برای «هال روچ»، تهیه کنندهٔ فیلم های تفریحی به کار پرداخت. در سال ۱۹۳۶ با «هری لنگدن» همکاری و بهترین فیلم های او را کارگردانی کرد. «کاپرا»، به‌دلیل ایجازی که در کاربرد حالات شخصیت‌هایش و در فن به کارگیری لطیفه‌هایش داشت، حتی بعدها نیز به‌مکتب «اسلپ استیک» وفادار ماند. نام او در سایهٔ نام «ستاره» ها پنهان ماند. پس از جدایی از «لنگدن» ناچار به‌فیلم های ملودرام روی آورد که نیاز به هزینهٔ گزاف برای تولید نداشت. پیش از آن‌که با ساختن فیلم **در یک شب اتفاق افتاد** — ۱۹۳۴ — به‌عنوان استاد «کمدی های امریکایی» به‌شهرت برسد، بیست و چهار فیلم ساخته بود.

موفقیتی که با ساختن این فیلم به‌دست آورد، با فیلم **آقای دیدز به‌شهر می‌رود** — ۱۹۳۶ — و **تو نمی‌توانی با خودت ببری** — ۱۹۳۸ — تکرار شد؛ فیلم هایی که «رابرت ریسکین»[۲۶]، همکار دیرین «کاپرا» سناریو آن ها را نوشته بود.

در سال ۱۹۳۸ «کاپرا» دارای سه جایزهٔ اسکار بود و در میان کارگردانان هولیوود بالا ترین درآمدها را داشت. فیلم **آقای اسمیت به‌واشنگتن می‌رود** — ۱۹۳۹ — و **با جاندو دیدار کن** — ۱۹۴۱ — تکمیل کنندهٔ دایرهٔ آثار برجستهٔ «کاپرا» به‌شمار می‌روند.

«اهداف و خواسته های «کاپرا» خوشبختانه با استانداردهای تجاری همساز بود» (ل.

26: Robert Riskin.

جی کابز). اما درعین حال فیلم های او نیز در تثبیت این استانداردها مؤثر بودند.

مؤسسهٔ تولیدکنندهٔ فیلم «در یک شب اتفاق افتاد» امید چندانی به کامیابی آن نداشت و حتی برای فیلم «آقای دیدز به شهر می رود»، از سوی مطبوعات حرفه ای یک شکست تجاری پیش بینی شده بود. اما هر دو فیلم به گونه ای دقیق با خواسته های تودهٔ مردم منطبق بودند؛ درست مانند «سزار کوچک»، ساختهٔ «لروی»، به سال ۱۹۳۰. این تماشاگران همان ها نبودند که در اوج بحران وجود داشتند. در دست گرفتن قدرت توسط «روزولت»، شیوهٔ بیان و استدلال او و نخستین کامیابی هایش در برنامه های اصلاحی سبب شده بود که بخشی از خوشبینی های از دست رفتهٔ عمومی دربارهٔ او دوباره احیا شود. «خوشبینی جدید» در برابر کاستی های موجود در جامعه، همانند سال های بیست، چشم بسته نبود؛ اما خود جامعه نیز براین باور بود که خواهد توانست به یاری «بازگشت به اصول و اعتقاداتی که حکومت وقت بر پایهٔ آن استوار است» کاستی ها را برطرف سازد.

«لانگفلو دیدز»، قهرمان فیلم «آقای دیدز به شهر می رود»، شهرنشین کوچک و ساده ای بود که در ارکستر محلی، نوازندهٔ ساز «توبا» بود و گه گاه اشعاری هم می‌سرود. او ناگهان بیست میلیون دلار به ارث برد و به وسیلهٔ وکلایی تحمیلی به نیویورک کشانده شد و در تاروپود زندگی مرفّه گرفتار گردید: درواقع این او نبود که صاحب میلیون ها دلار شد، بلکه دیگران بودند. زمانی که معشوقش —دختری که مورد احترام او بود— مطالبی دربارهٔ زندگی خصوصی شان در مطبوعات منتشر کرد، «دیدز» سرخورده از او، تصمیم به بازگشت به خانه و کاشانهٔ خود گرفت، ولی درهمین حال ازسوی یک کشاورز ورشکسته و تهی دست مورد تهدید واقع شد. «دیدز» که از درماندگی کشاورز غمگین شده بود، برنامهٔ کمک های سخاوتمندانه ای را ریخت و شروع کرد به خریدن زمین های کشاورزی و واگذار کردن آن به کشاورزان. دست و دل بازی او زنگ خطری شد برای وکلا. محاکمه ای برای ارعاب او ترتیب دادند. جرأت و جسارتی را که در این فاصله به علت تغییر رفتار معشوقش به دست آورده بود، سبب شد که ماجرا با خوشی پایان یابد.

این شکل ترکیبی، که جنون ناب در برابر مظاهر قدرت اجتماعی قرار می‌گیرد، در دیگر آثار «کاپرا» نیز از نشانه های شاخص اوست. در فیلم «تو نمی‌توانی با خودت ببری»، شخصیت داستان در برابر دستور تخلیهٔ یک بانک بزرگ پایداری می‌کند؛ در «آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود» با رشوه خواری در مجلس سنا مبارزه می‌شود؛ در «با جاندو دیدار کن» برخوردی می‌شود با دیکتاتوری فاشیست مآب. عنوان «با جاندو دیدار کن» (آخرین فیلم او پیش از ورود امریکا به جنگ) برای آثار دیگر او نیز معتبر است: نیروهای ظلمت باید در برخورد با افراد عادی امریکایی مقیم در شهرهای کوچک، شکست بخورند. ایدئولوژی فیلم های «کاپرا» درهمان زمان پیدایی شان کهنه شده بودند.

با بحران و با فاشیسمی که به وجود آمده بود، نمی‌شد با آرمان گرایی های ذهنی برخورد کرد. حتی رژیم سرمایه سالار «روزولت» نیز نمی‌توانست به انتظار بماند تا این وارث میلیونر شدهٔ آرمان گرا، برای روستاییانی که همه چیز خود را از دست داده اند زمین کشاورزی تهیه کند.

با نمایش «با جاندو دیدار کن» —در سال حمله به «پرل هاربر»— تضاد فیلم در برخورد با

واقعیت برای اکثریت تماشاگران آشکار گردید.

«کاپرا» در دوران جنگ سرگرم تهیهٔ سریال فیلم های مستند **چرا می‌جنگیم؟** شد. تنها کامیابی بعدی او فیلمی بود به‌نام **آرسینیک و توری کهنه** –۱۹۴۴– که آن‌را بر شالدهٔ یک کمدی ترسناک پدید آورد.

او بعدها بیهوده تلاش کرد تا با ساختن **زندگی عالی است** –۱۹۴۶– و **ایالات متحده** –۱۹۴۸– پیام فرسوده شده اش را دوباره با بیانی دیگر عرضه نماید.

انتقاد اجتماعی «کاپرا» شبیه ریشخند آن فرد روستانشینی است که دربارهٔ «افراد احمق شهرنشین» سخن می‌گوید. اما در عین حال مانع از آن نیست که کاستی های روانی جنون زدگان قدرت و مصرف را به‌سختی مورد انتقاد قرار دهد: ترسیم چهرهٔ ریشخندآمیز بانکداران، وکلا، روزنامه‌نگاران، سناتورها و روانشناسان درفیلم های «کاپرا» کاملاً به جا صورت می‌گیرد. بی تردید او با این اعتقاد ساده‌لوحانهٔ برتری فضیلت، یاور منافع قدرتمندان حکومت می‌گردد و اندیشهٔ هرگونه اقدام توده ای – سیاسی را نادیده می‌گیرد.

برای بسیاری از معاصران روشن بین، آثار «کاپرا» پیش از آن‌که تصویر واقعی شرایط اجتماعی باشد، برداشتی قصه گونه از آن است. «گریفیث» این آثار را «خیال بافی خوش دلانه» نامیده است.

اما این آثار نه تنها به‌علت شکل عادی قصه هایشان و «پایان خوش»ی که برای آن قصه ها در نظر دارند، خیال بافی می‌نمایند، بلکه به سبب لحن داستان‌پردازیشان نیز چنین به نظر می‌رسند.

«کاپرا» با ترسیم پراحساس شخصیت‌هایش، در پی دست‌یافتن به‌حقوق فردی و خدشه ناپذیری زندگی خصوصی افراد است.

جان فورد

غیر از «کاپرا»، هیچ یک از کارگردانان سال های سی – البته باز هم به جز «دیسنی» – نتوانست آن همه اعتباری را که «جان فورد» از آنِ خود کرد، به دست آورد.

اعتبار «جان فورد» (با نام اصلی «شان اوفینی»[۲۷]، ۱۸۹۵– ۱۹۷۳، برعکس، براساس سازش با روند ایدئولوژی حاکم نبود، بلکه در مقابلهٔ با آن بود و فیلم هایش در این راه به ایجادِ دنیایی اختصاصی پرداختند.

پیوندهای «فورد» با قارهٔ قدیم به‌مراتب نیرومندتر از پیوندهای «کاپرا» بود. در حالی که «کاپرا» – با آن که متولد سیسیل بود – نفوذ اروپا را از بی راهه بر سینمای امریکا پذیرفت، مثلاً از راه فیلم های «ارنست لوبیچ»، فیلم های «فورد» آشکارا تحت تأثیر سینمای مجلسی آلمان و مکتب

27: Sean O,Fearna.

سوئدی قرار داشت. حتی «فورد» در چند فیلم خود فقط به موضوع هایی از سرزمین پدریش (ایرلند) پرداخت.

«فورد» در سال ۱۹۱۷ برای ساختن فیلم هایی کوتاه به استخدام اونیورسال درآمد. این همکاری فقط تا سال ۱۹۳۰ دوام یافت و این زمانی بود که هنوز شیوهٔ کار و موقعیت او به کلی شکل نگرفته بود. البته بعدها نیز فیلم های مستقل و شخصی او به مراتب کم تر از آثاری بودند که وی آن ها را در سازش های تجاری ساخته بود. در سه دههٔ سینمای ناطق، او تقریباً پنجاه فیلم پدید آورد. **مردان بی زن** —۱۹۳۰— که برای نخستین بار «دادلی نیکولز» (سناریست بسیاری از فیلم های بعدی «فورد») در این فیلم با او همکاری کرد و براساس رمانی که خود کارگردان نوشته بود (باز برای نخستین بار) موضوعات مورد علاقهٔ «فورد» را مطرح ساخت: گروهی در تنگنای موقعیتی خطرناک.

گروه گمشده —۱۹۳۴— همین موضوع را در شکلی خصوصی تر بیان کرد و پایه گذار اعتبار «فورد» گردید. کامیابی این اثر او را در موقعیتی قرار داد تا فیلم **خبرچین** —۱۹۳۵— را که از موضوعات مورد علاقه اش بود، بدون هیچ گونه مانعی بسازد: مطرح ساختن دوبلین پایتخت ایرلند و ترسیم سرنوشتی ایرلندی.

این فیلم بیشتر «اسکار» های سال را ربود و سرانجام موقعیت «فورد» را به عنوان کارگردان برجستهٔ امریکا، تثبیت کرد. با این همه «فورد» ناگزیر بود دست به سازش هایی بزند. از این رو با ساختن **زندانیان جزیرهٔ کوسه** —۱۹۳۶— و **خیش و اختران** از موقعیت به دست آمده به سختی زیان دید.

فقط پس از ساختن **دلیجان** — ۱۹۳۹— که یک فیلم وسترن به شمار می آمد، باردیگر موضوع و سبک کار «فورد» حیاتی تازه گرفت.

تقریباً در همهٔ فیلم های خود که در گزینش موضوع آن ها آزاد بود، رفتار یک گروه، یا یک فرد را در برخورد با موقعیت های خطرناک مورد مطالعه قرار می داد:

درفیلم «مردان بی زن»، سرنشینان یک زیردریایی غرق شده راه گریز ندارند؛ درفیلم «گروه گمشده»، گروهی انگلیسی در صحرای بین النهرین دستخوش سرنوشت مشابهی می‌شوند؛ قهرمان فیلم «خبرچین» احساس می‌کند که در دوبلین مه آلود با دنیایی نامهربان روبه روست؛ و در «دلیجان»، مسافران یک دلیجان پستی در برابر حملّه های سرخ پوستان پایداری می کنند.

فیلم «خبرچین» در میان دیگر آثار «فورد» — در سال های سی — از همه جاه طلبانه تر بود. پس زمینهٔ آن را دوبلینِ در حالِ طغیانِ سال ۱۹۲۲ تشکیل می داد.

داستان آن در طول یک شب شکل می گیرد. «گیپو»، جوانی مشکوک، محل اختفای دوستش «فرانکی» را برای بیست پوند لو می‌دهد و باعث قتل او می‌گردد. در برابر یک دادگاه انقلابی، او شخص دیگری را به این خیانت متهم می‌کند و با چنین تمهیدی از مهلکه می‌گریزد، اما خیانتش برملا و مخفی گاهش فاش می‌گردد و به دست انقلابیون که در تعقیب او هستند، کشته می‌شود.

«فورد» از موضوعی چنین ساده استفاده کرد تا بتواند در برابر قهرمانش، دنیایی پر از وحشت و

تهدید بیافریند. وحدت مکان، زمان و رویدادها که او در اغلب آثار خود در راه رسیدن به آن تلاش می‌کرد، همان وظایفی را برعهده داشت که فیلم های مجلسی آلمانی: ترسیم دنیایی دربسته که هیچ راه خروجی ندارد و قهرمانان را در برابر تصمیم گیری ها و واقعیت های اجتناب ناپذیر قرار می‌دهد.

دوبلینِ این فیلم بیشتر به شهرهایی شباهت دارد که در استودیوهای فیلم های صامت آلمانی به‌عنوان شهرهایی واقعی ساخته می‌شدند. همه چیز در هاله ای مشکوک قرار دارد، مه راه را بر نگاه می‌بندد و آدم ها چون باقی مانده های دیوارها می‌نمایند.

یک روزنامهٔ پاره یا اعلامیه ای می‌تواند به صورت نماد تهدید درآید؛ کوری عصازنان چندین بار به‌عنوان تجسم سرنوشت «گیپو» از تصویر عبور می‌کند. این شیوهٔ بیانیِ بیش از اندازه خشن، به هنگام نمایش فیلم سبب اعتبار آن گردید، اما اکنون کهنه می‌نماید.

فیلم هایی نظیر «گروه گمشده» و «دلیجان» که از نگاه هنری، کم‌تر، جاه‌طلبانه بودند، ارزش های کار «فورد» را بیشتر نمایان ساختند. در این جا استعداد درخشان او که می‌توانست از توقف، تحرک ایجاد کند، آشکار گردید. محل وقوع حادثه همیشه بسته است: (موقعیت «گروه گمشده» و «دلیجان»)؛ کشش و اضطراب به کمک خطری که از بیرون تهدید می‌کند، پدید می‌آید: عرب های صحرای بین النهرین و سرخ‌پوستان مرغزاران نیومکزیکو. این خطر یا در آخرین بخش های پایانی فیلم ظاهر می‌گردد، یا ابداً بروز نمی‌کند، اما در هرحال از همان آغاز بر شخصیت های داستان سنگینی می‌کند.

«فورد» علاقه ای به درهم شکستن خطرات بیرونی نداشت، بلکه انعکاس آن را در داخل گروه بررسی می‌کرد. حتی «فورد» از تجزیه و تحلیل خصلت ها و انگیزه های شخصیت هایش ابا داشت. واکنش های متفاوت در برخورد با خطر، خویشتن را به محک آزمایش گذاشتن، شکست، شجاعت، ترس و خیانت با ایجاز بیان می‌شوند. قهرمانان «فورد» فقط با عمل، ماهیت خود را آشکار می‌کنند؛ کارگردان قادر نیست درون آن ها را بشکافد. علت کشش او به وسترن نیز از همین جا ناشی می‌شود. در آثار «فورد» بارها برحضور بیشتر مرد تکیه شده است؛ در این کار او هیچ گاه موفق به ترسیم چهرهٔ واقعی زنی نشده است؛ اما سینما به خاطر ارائهٔ شمار فراوانی از مردان فراموش ناشدنی، به او مدیون است؛ فیلم «دلیجان» به تنهایی نمایشگاهی از این گونه شخصیت هاست: هر دو درشکه‌چی، پزشک می‌خواره، کسی که نقش جنتلمن ایالات جنوبی را بازی می‌کند، بانکدار متقلب و مشروب‌فروش مؤمن. اثبات لیاقت کسانی که ظاهراً در لحظهٔ بروز خطر ضعیف اند، به «فورد» امکان آفریدن شماری از بهترین صحنه های فیلم را ارزانی داشت: مثلاً در «دلیجان»، پزشک مِیْ‌باره خود را رها می‌کند، تا دیگران به هر طریقی که ممکن است سرحالش بیاورند، تا بتواند به زنی که در حال زادن است کمک کند.

سبک کار «فورد» با رفتار او منطبق است. دوربین به‌عمق نمی‌رود، فقط ثبت می‌کند. با آن که موضوع فیلم «دلیجان» سَفر است، اغلب نماها، مانند بسیاری از فیلم های دیگر «فورد»، ثابت است؛ محل ماجرا در مرغزاری نیست که دلیجان از آن عبور می‌کند، بلکه در داخل دلیجان است.

دوربین فقط موازی با موضوع (دلیجان پست) حرکت می‌کند؛ به دور شخصیت‌ها نمی‌چرخد، بلکه مستقیماً از پهلو و حاشیه به آن‌ها می‌نگرد؛ اغلب در نماهایی نزدیک و نیمه‌نزدیک و بیشتر به صورت دسته‌جمعی. اتفاقاً در همین خشکی تصاویر است که التهاب درونی آدم‌ها بیشتر نمایان می‌گردد و جذابیت فیلم‌های «فورد» نیز ناشی از همین کیفیت است. فقط در تصاویر متحرک درگیری پایان فیلم است که این کشش، از نظر بصری نیز تحلیل می‌رود.

«فورد» به مجموعهٔ آثاری که تا فیلم «دلیجان» از خود برجای نهاد، چیز دیگری نیفزود. **خوشه‌های خشم** — ۱۹۴۰— باردیگر موضوع مورد علاقهٔ «فورد»، یعنی گروه را مطرح می‌کند. یک گروه (دراین جا خانوادهٔ کشاورزی که همه چیز خود را از دست داده است) که در فضایی (در یک اتومبیل کهنه) گردهم آمده‌اند، با خطری مواجه می‌شوند. این که در این جا این خطر از نوع اجتماعی آن بود، از نظر «فورد» اهمیت چندانی نداشت؛ آنچه مربوط به انتقاد اجتماعی فیلم می‌شود، باید آن را به حساب متن آن، یعنی رمان «جان اشتاین‌بک» گذاشت. لازم به یادآوری است که «فورد» این انتقاد اجتماعی را عیناً بازگو کرده است (صرف نظر از «پایان خوشی» که سانسور به او تحمیل کرد). «فورد» مهم‌ترین، اما نه شخصی‌ترین، اثر خود را مدیون برخورد و آشنایی با «جان اشتاین‌بک» است. «فورد» باردیگر این برخورد را با ساختن **جادهٔ تنباکو** — ۱۹۴۱— تجدید کرد که سرگذشت گروهی انسان بود در گوشه‌ای دورافتاده و سوزان از ایالات جنوبی.

ظاهراً «فورد» با شرایط زندگی در معادن والیز (در فیلم **درهٔ من چه سبز بود**— ۱۹۴۱) مکزیکویِ «گراهام گرین» (در فیلم **فراری** — ۱۹۴۷) آشنا نبود. «فورد» شیوهٔ وسترن‌سازی را که هیچ کس چون او معرف آن نیست، پس از «دلیجان» با شماری از زیباترین نمونه‌های این سبک، غنای بیشتری بخشید: **کلمانتین عزیز من** — ۱۹۴۶ —، **قلعهٔ آپاچی** — ۱۹۴۷ —، **دختری با روبان زرد** — ۱۹۴۹ —، **ریوگرانده** — ۱۹۵۰ — و **جویندگان** — ۱۹۵۶ —.

او با ساختن فیلم **مرد آرام**— ۱۹۵۲— برخورد دوستانه‌تری با ایرلند نشان داد، تا فیلم «خبرچین». علاقهٔ «فورد» به دشواری خطر — خود را به آزمایش گذاشتن — و مرگ، او را گه‌گاه تا آستانهٔ دفاع کورکورانه از فعالیت‌های نظامی می‌کشاند، از آن میان در فیلم‌های: **خط طویل خاکستری** — ۱۹۵۴ —، **آخرین هورا**— ۱۹۵۶— و **گروهبان راتلج** — ۱۹۶۰.

نخستین فیلم‌های ناطق چاپلین

در میان بزرگان سینمای صامت امریکا، «چاپلین» تنها کسی بود که از مرز آن عبور کرد و به سینمای ناطق رسید، بی آن که به توانایی هنری و استقلال او صدمه‌ای وارد شود. در حالی که «گریفیث» با سرخوردگی بسیار به طور کامل از سینما کناره گرفت و «اشتروهایم» تنها به عنوان هنرپیشه اجازهٔ کار پیدا کرد، و همچنین استعدادهای پرامیدی مانند «اشترنبرگ» و «ویدور» به سرعت افول کردند، «چاپلین» دو فیلم از مهم‌ترین آثار خود را به سینمای امریکا تقدیم کرد: **روشنایی‌های شهر**

— ۱۹۳۱ — عصر جدید — ۱۹۳۶.

با آن که چاپلین همچنان به زیبایی شناسی سینمای صامت وفادار مانده بود، این فیلم های او، نسبت به آثار کارگردانان جوان آن روزگار، کهنه نمی‌نمایند؛ زیرا «چاپلین» در این آثار — با آن که منعکس‌کنندهٔ روح آن دوران اند — همچنان به فردیت از مُدافتادهٔ خود وفادار ماند و اسیر نیازهای تبلیغاتی روز نگشت. قهرمان «روشنایی های شهر» و «عصر جدید» هنوز همان «چارلی» قدیمی است، اما دنیایی که او را احاطه کرده، تغییر یافته است. «روشنایی های شهر» با پرده برداری از یک مجسمهٔ یادبود آغاز می‌شود که «صلح و رفاه» را نوید می‌دهد؛ اما وقتی که پردهٔ روی مجسمهٔ یادبود کنار می‌رود، ما «چارلی» ولگرد را می‌بینیم که در آغوش آن آرمیده است. «چاپلین» هیچ گاه جامعه و تظاهرات رسمی آن را این چنین به ریشخند نگرفته است. چارلیِ **هجوم به طلا** و **سیرک** که در دنیایی نمادین زندگی می‌کرد، با «روشنایی های شهر» و بیشتر در «عصر جدید» به واقعیت اجتماعی معاصر قدم می‌گذارد. «روشنایی های شهر» در مقایسه با دیگر آثار قدیمی «چاپلین»، کم تر با یک ردیف از طرح های منفرد شکل گرفته است. برای نخستین بار یکپارچگی فیلم نه تنها از ارتباط آهنگین فیلم، بلکه از ارتباط عِلّی آن نیز پدید آمده است. در «روشنایی های شهر»، فصل های درخشانی نظیر رقص نانک در «هجوم به طلا» به ندرت یافت می‌شود، ولی در عوض داستان‌پردازی آن استحکام بیشتری یافته است. رابطهٔ «چارلی» با دو نفر دیگر را رویدادی مشخص می‌سازد که در آن خواسته های شخصی و ذهنی در پیش آمدهای عینی اجتماعی تداخل می‌کنند. دختر گل‌فروشی — که او دوستش دارد — خیال می‌کند او میلیونر است. میلیونری که او جانش را نجات می‌دهد، فقط وقتی حالت انسانی دارد که مست باشد؛ وقتی او در حالت هوشیاری متوجه موقعیت اجتماعی خود می‌شود، ولگرد را از خانه اش بیرون می اندازد. («برتولت برشت» همین موضوع را در اثر خود **ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی**، مورد استفاده قرار داد).

این بار لازم نیست که «چارلی» با حیله های کوچک خود فقط با «ترفندهای طرف مقابل» به مبارزه برخیزد؛ او بیشتر به آن نظام اجتماعی انتقاد می‌کند که یکی را میلیونر و یکی را فقیر و بی چیز ساخته است. او به بازی ادامه می‌دهد و از سعادتی که در نتیجهٔ تغییرات انسانی میلیونر و اشتباه دختر کور نصیبش شده است بهره می‌گیرد. اما به زودی رؤیایی را که تصور می کرد دائمی باشد از دست می‌دهد و با وحشت و دلهره سزای زودباوری خود را می‌بیند.

در همان برخوردهای اولیه با دختر گل فروش و با میلیونر، جریان رابطهٔ بعدی او با هر دو آن ها روشن می‌شود. دختر صدای بسته شدن در اتومبیلی را می‌شنود و فکر می‌کند که صاحب متشخص آن «چارلی» است، در حالی که «چارلی» در همین وقت از میان اتومبیل های پارک شده از چنگ پلیس می‌گریزد.

«چارلی» از آخرین سکه های خود برای خرید گُلی از دختر استفاده می‌کند و با شادی بسیار او را می‌نگرد که چگونه با تکان دادن دست از صاحب خیّر یک اتومبیل در حال حرکت سپاسگزاری می‌کند، و بعد بدون قصد، آب گلدان را روی سر «چارلی» می‌ریزد و او صبورانه آن را تحمل می‌کند.

وقتی «چارلی» می‌خواهد مانع خودکشی یک میلیونر خسته از زندگی شود، خودش را به آب می‌زند و چیزی نمی‌ماند که غرق شود. این موقعیت‌ها در شکل‌های مختلف تکرار می‌شوند؛ بر خیال‌پردازی‌های «چارلی» همیشه آب سردی ریخته می‌شود. پایان فیلم دوپهلو است: «چارلی» خود را به دختر ــ که اینک در نتیجهٔ معجزهٔ جراحی بینایی خود را بازیافته است معرفی می‌کند. فیلم با چهرهٔ نگران «چارلی» که در آن بیم و امید با هم در مبارزه‌اند پایان می‌گیرد. ظاهراً «چارلی» از شکست‌هایی که خورده است درس آموخته، اما قلبش هنوز امید را از دست نداده است.

مدارج رفتار کمیک «چاپلین» در «روشنایی‌های شهر»، از بیهوده‌ترین شوخی‌های ساده تا طنز می‌رسد. او در دو صحنه از صدا استفاده می‌کند. به‌هنگام پرده‌برداری از مجسمهٔ یادبود و ایراد خطابهٔ شخصیت‌ها، صدای درهم و برهم ساکسیفون شنیده می‌شود، به‌طوری که جدی بودن مراسم رسمی جشن را برهم می‌زند.

در یک مهمانی که توسط میلیونر بر پا می‌شود، «چارلی» سوتی را قورت می‌دهد و به سکسکه می‌افتد؛ او با صدای سوتی که از گلویش بیرون می‌آید، ابتدا مزاحم اجرای برنامه‌های خانم خواننده می‌شود و بعد یک تاکسی را به‌اشتباه می‌اندازد و سرآخر هم گله‌ای از سگ‌ها را به‌دنبال خود می‌کشاند.

«چاپلین» در «روشنایی‌های شهر»، و در «عصر جدید» با ریشخند سردمداران جامعه و اخلاق دوگانهٔ صاحبان سرمایه، مستقیماً به شرایط و عوامل ایجادگر این پدیده‌ها حمله می‌کند.

در همان تصاویر نخستین ــ که در حقیقت موضوع اصلی فیلم محسوب می‌شود ــ «چاپلین» لحنی به‌کلی غیرعادی دارد: در هجوم گلهٔ گوسفندی به‌طرف نرده‌ها و همزمان هجوم کارگران برای رفتن به‌سر کار، مقایسه‌ای صورت می‌گیرد که هیچ چیز خنده‌داری ــ که معمولاً در تلخ‌ترین موقعیت‌ها در آثار «چاپلین» دیده می‌شد ــ ندارد و این تنها «چارلی» نیست که وارد شده است، بلکه تودهٔ کارگران هستند (نام فیلم قرار بود **تودهٔ مردم** باشد). اما «چارلی» قادر نیست خود را منطبق سازد: او هنوز همان آدم خودخواه است. فقط از روی اجبار دست از بیکاری کشیده است. خودش می‌گوید: «او همان «چارلی» قدیمی من بود، در شرایط سال ۱۹۳۶». «چارلی» ولگردی را رها کرده است. در زمانی که بیکاری میلیون‌ها انسان، نوعی نفرین محسوب می‌شود، ستایش از بیکاری می‌تواند تمسخری خون‌آلود باشد. اجتماع نیز به‌زحمت ممکن است به‌یک بیکاره امکان حیات بدهد. بازی «چارلی» هنگام کار جانفرسا پای دستگاه نقاله و سپس رها شده در لابه‌لای دستگاهی عظیم و سرانجام به‌عنوان طعمهٔ آزمایشی برای «ماشین صبحانه»، در سه صحنه که درواقع «عصر جدید» با آن‌ها آغاز می‌شود، طنزی است قاطع، که ادغام کامل فردیت را در نظام تولیدی نشان می‌دهد. او نه تنها به‌هنگام کار، به‌صورت بخشی بی‌اراده از کل دستگاه درآمده، بلکه ساده‌ترین نیازهای اولیهٔ وی نیز توسط نظام اقتصادی برنامه‌ریزی شده است.

«ماشین صبحانه» لوبیاها را به‌سروکلهٔ «چارلی» که قادر نیست خودش را با ماشین هم‌آهنگ سازد، پرتاب می‌کند؛ و چشم تلویزیونیِ همیشه ناظرِ رئیس کارخانه حتی از او در دستشویی

نیز مراقبت می‌کند. در این جاست که «من» تحت فشار قرار گرفتهٔ «چارلی» سر به طغیان می‌گذارد: دست به دیوانه بازی می‌زند؛ دو آچاری را که در دست دارد مانند دو شاخ روی سرش می‌گیرد و به رقص می‌پردازد، در کارخانه و خیابان جست‌وخیز می‌کند و با هر چیز که شکل پیچ داشته باشد خودش را سرگرم می‌کند؛ از آن میان با دکمهٔ لباس خانمی که در نظر او پیچ جلوه می‌کند... این صحنه یکی از مضحک‌ترین و پرمعناترین «لحظه های رقص» «چاپلین» است: در این رقص است که فرد، خویشتن خویش را از بند قانون و قواعد می رهاند و در عین حال به شکلی دلهره آور متوجه زیان هایی می شود که تحمل کرده است: «چارلی» برای رسیدن به کمال زیبایی حرکاتش، هر چند آسیب دیده، ناچار باید دست به خُل بازی بزند. این فقط کارِ کارخانه ای نیست که «چارلی» نمی‌تواند با ناتوانی خویش با آن کنار بیاید؛ او حتی قادر نیست خَود را با فعالیت کارگران، هم آهنگ کند. او را به‌عنوان رهبر اعتصابیون دستگیر می‌کنند اما در این میان اشتباهی رخ داده است: «چارلی» پرچم سرخ رنگی را که از اتومبیلی به زمین افتاده برمی‌دارد و به دنبال اتومبیل می‌دود و همین امر موجب می‌گردد که کارگران اعتصابی به دنبالش روان گردند. «چارلی» درک می‌کند که این همبستگی آزادانهٔ کارگران، نوعی واکنش نسبت به فضای اجباری کاراست که استقلال فرد را از او می‌گیرد.

اشتباه تاریخی او در عشق به آزادی، همانقدر او را از فعالیت گروهی دور می‌کند که از روند کار. در زندان — مانند همیشه بی اطلاع — وقتی مانع فرار کسی می‌شود و به همین خاطر آزاد می‌گردد، نزد هم بندهایش به صورت یک خائن جلوه می‌کند. اما «چارلی» افزون براین باید به بی نتیجه بودن مبارزهٔ شخصی خود در راه رسیدن به خوشبختی نیز پی ببرد. برای دختری که او نجاتش داده است — مانند «جکی» در پسر بچه از فیلم های گذشته اش — کلبه ای پیدا می‌کند و آن را «بهشت» می‌نامد؛ اما میزی که وی بدان تکیه داده است درهم می‌شکند و استخری که او با سر در آن شیرجه می‌رود، فقط آبگیری است که چند سانتیمتر بیشتر عمق ندارد.

«چارلی» و دوست دخترش، آرمان گرایی فریبندهٔ خرده بورژوازی را از خوشبختی فقط در رؤیا می‌توانند تجربه کنند. آن ها درپایان فیلم به‌سوی آینده ای ناشناخته پیش می‌روند.

«چارلی» در هر دو فیلم سال های سی، صامت می ماند، به استثنای یک صحنه در «عصر جدید»، که در آن آواز می‌خواند: این آواز نه تنها بیان کنندهٔ آرزوی تفاهمی جهانی است — همان‌طور که بسیاری از نویسندگان به آن اشاره کرده اند— بلکه بیان کنندهٔ این بصیرت و شناخت است که کلام در دهان موجودی آرمانی چون «چارلی» نمی‌گنجد. «چارلی» در مرز بی گناهی و گناه گام برمی‌دارد و حرکاتش، سبکبالی و ظرافت حرکات عروسک های خیمه‌شب بازی را دارد. اما صدای سخنگو برعکس، نمایشگر آگاهی است: واین آگاهی، به هنگام اجرای مراسم پرده‌برداری (طبعاً به کمک صدای ساکسیفون) نصیب سخنرانان می‌شود ونیز ارزانی رئیس کارخانه، برپردهٔ تلویزیون.

برای نخستین بار در **دیکتاتور بزرگ** است که «چاپلین» لب به سخن می‌گشاید.

١٩٤٠ – ١٩٤٩

جنگ جهانی دوم در بسیاری از کشورها، برای سینما، دوران شکستن سدها بود. شرایط اقتصادی لازم برای این جنبش در بسیاری از کشورهای اروپایی، و نیز برای قدرت های بزرگ و کشورهایی که به وسیلهٔ آن ها اشغال شده بودند و حتی برای کشورهای بی طرف و متفقین پدید آمده بود. دلیل آن، پیشرفت های اولیهٔ آلمان و قطع سلطهٔ هولیوود بود. سینمای آلمان و ایتالیا قادر نبودند حفرهٔ واردات را پرکنند؛ به همین علت تولیدات محلی در کشورهایی روبه افزایش نهاد که قدرت های اشغال گر برآن فشار وارد نمی‌کردند. از سوی دیگر جنگ موجب تحرک و جنبش بسیاری از کارگزاران سینما شده بود. نویسندگان و کارگردانان در هر دوسوی جبهه —به ویژه نسل جوان‌تر— از نزدیک با واقعیات تماس پیدا کرده بودند؛ ساختن فیلم های مستند جنگی در ایتالیا و انگلستان، در اتحاد شوروی و امریکا، برای بسیاری از طرفداران جدی سینما، به صورت مکتبی درآمده بود. بسیاری از کارگردانان متعهد و مسؤول اینک در استودیوهای فیلم برداری به صورتی جدی سرگرم بررسی واقعیت های اجتماعی و سیاسی جامعه شده بودند؛ به طوری که حتی در سال های سی نیز چنین چیزی سابقه نداشت. روح مقاومت در برابر فاشیسم سبب اصلی پدید آمدن شماری از بهترین فیلم هایی گردیده بود که اگر چه برخی از آن ها حتی زیر نفوذ دیکتاتوری و سلطهٔ خارجی ساخته شده بودند؛ اما اغلب شان بلافاصله پس از آزادی ساخته شدند. در این فیلم ها نه تنها رهایی ازچنگ فاشیسم تبلیغ می‌شد، بلکه نوعی وجدان و بیداری اجتماعی نیز امکان بروز می‌یافت و بربصیرت و شناخت ارتباط، میان سرنوشت فردی و گروهی و برضروربودن التزام سیاسی تأکید می‌شد.

نطفهٔ اصلی رئالیسم سیاسی و فعال جدید در بسیاری از کشورها را، وابستگی آن ها به رویدادهای جنگی به وجود می‌آورد. در انگلستان روحیهٔ «نبرد بریتانیا» بر فیلم های سال ۱۹۴۱ حاکم بود؛ در اتحاد شوروی و امریکا (که به سال ۱۹۴۱ تازه وارد جنگ شده بود) در سال ۱۹۴۲ ابتدا فیلم های مستندی دربارهٔ وقایع جاری ساخته شد و بعدها با تأخیر فیلم های سینمایی. در سال ۱۹۴۴ «نهضت مقاومت» الهام بخش نخستین فیلم های مقاومت در فرانسه و ایتالیا گردید. بلافاصله پس از پایان جنگ، شمار فراوانی از فیلم ها از دیدگاه نویسندگان و کارگردانان، در اغلب کشورها به مسائل و رویدادهای ناشی از جنگ پرداختند. اما ضربهٔ مخالفی نیز همزمان علیه سال های آغاز جنگ وارد گردید. تسلط مجدد امریکا بر بازارهای اروپایی، معنایش بازگشت همان اشکال قدیمی کارخانهٔ

رؤیاسازی بود. در اروپای غربی، بازگشت به قوانین «اقتصاد آزاد»، ساختن آثار بسیار ارزشمند را با دشوارهایی روبه‌رو ساخت؛ بازسازی اجتماعی، تلاش سیاسی سینماگران را فلج کرد و منجر به اعمال فشارهای دولتی گردید. در اتحاد شوروی، آغاز عصر «ژدانف»، پایان دهندهٔ آزادی های نسبی سال های جنگ شد. در ایالات متحده، بازجویی کمیسیون سنا دربارهٔ «فعالیت های غیرامریکایی»، نه تنها سبب فلج شدن کارگردانان «چپ گرا» گردید، بلکه در عین حال موجب بدنامی همهٔ نویسندگان و کارگردانانی شد که به انتقاد اجتماعی می‌پرداختند.

تولد نئورئالیسم ایتالیا

فعالیت سینمای ایتالیا در نخستین دههٔ پس از به‌قدرت رسیدن «موسولینی» در سال ۱۹۲۲، محدود به‌ساختن آثاری عامه‌پسند بود. مردم از سنت «ستاره‌پرستی» و فیلم های تاریخی و قراردادی به‌ستوه آمده بودند و فیلم های امریکایی را ترجیح می‌دادند.

تراست های بزرگ فیلم‌سازی ایتالیا ورشکست گردیدند؛ تولید سالیانه در پایان دههٔ بیست تقریباً به ده فیلم تنزل پیدا کرد. کارگردانان مشهور دوران سینمای صامت نظیر «جنینا»[1] و «گالونه»[2] به‌فرانسه و آلمان رفتند و از همان کشورها بود که دوباره درسال های سی به ایتالیا بازگشتند. درسال ۱۹۲٤ سازمانی دولتی به‌نام «لوچه»[3] برای تولید فیلم های اخبار هفتگی و فیلم های کوتاه تأسیس گردید. فاشیسم ابتدا خود را نسبت به سینما بی اعتنا نشان می‌داد. این سینمای ناطق بود که با ورود خود باردیگر تکان درخور توجهی به‌تولید فیلم داد. به‌تدریج «موسولینی» نیز به‌اهمیت سینما برای تبلیغات فاشیستی پی برد. ازسال ۱۹۳۱ به‌صنعت سینما کمک های مالی شد و ازسال ۱۹۳٤ به‌بعد یک «هیأت‌مدیرهٔ سازمان سینمایی» بر توزیع این منابع مالی نظارت کرد؛ این سازمان مستقیماً زیرنظر وزارت تبلیغات کارمی‌کرد. همین سازمان بود که به‌تولید و توزیع فیلم هم آهنگی بخشید، ولی درعین حال سانسور را نیز تشدیدکرد. با تعیین جوایز نقدی‌زیاد برای فیلم هایی‌که‌از نظر «هنری» دارای ارزش بودند، کوشیدندتولیدات‌سینمایی را در جریان ایدئولوژ یک‌دیگری قراردهند: همین جوایز که فقط به‌آثار رسمی‌تبلیغاتی‌نظیرکارهای «جنینا» و «گالونه» تعلق می‌گرفت، درواقع به‌سود آن ها پایان یافت.

به‌منظور گسترش صنعت سینمای ایتالیا، درسال ۱۹۳۷ «چینه چیتا»[4] که مرکز بزرگی برای تولید فیلم بود تأسیس گردید و نظارت آن‌را «ویتوریو»، پسر «موسولینی» برعهده گرفت.

در سال ۱۹۳۵ در رم، مرکزی برای تعلیم و تربیت سینماگران به‌نام «مرکز تجربی سینماتوگرافی» به‌وجود آمد. اما در این مرکز نیز — مانند کلوب های سینمایی دانشجویی — که به‌طور رسمی مورد تأیید قرار می‌گرفت — به‌هیچ‌وجه روح فاشیستی فرمانروا نبود به‌طوری که از «مرکز تجربی» می توان به‌عنوان محرک اصلی درپدید آمدن نئورئالیسم یاد کرد. درنتیجهٔ همین کمک ها بود که تولید فیلم تا سال ۱۹۳۹ به‌هشتاد فیلم درسال افزایش یافت. سانسورو نحوهٔ شرایط کمک های

1: Genina.   2: Gallone.   3: Luce.   4: Cine Citta.

مالی بیش از پیش تهیه‌کنندگان و کارگردانان را وادار کرد که در جهت تولید فیلم‌های سرگرم‌کننده‌ای که به‌محیط های طبقهٔ بالای اجتماعی می‌پرداخت، فعالیت کنند: این فعالیت‌ها با **عصر تلفن سفید** آغاز شد. در فیلم‌های وارداتی نیز تغییراتی مؤثر صورت می‌گرفت: سرباز فراری **ساحل مه‌آلود** اثر «کارنه» به‌صورت آدم بی‌گناهی درمی‌آید که در حال گذراندن مرخصی است و تیتر **آزادی از آنِ ماست** اثر «کلر» در ایتالیا به **آزادی از آنِ من است** تغییر پیدا می‌کند.

با همهٔ این سخت‌گیری‌ها، فاشیسم ایتالیا موفق نشد که صنعت سینما را به کلی با خطوط اصلی ایدئولوژی خود هم‌آهنگ کند. برای تولید آن تعداد از فیلم‌های مورد نظر، مؤسسات کوچک و مستقل نیز به کار گرفته شدند. بدین ترتیب بود که سینمای ایتالیا در دوران فاشیسم نیز از نظر مضمون، تنوع خود را تا اندازه‌ای حفظ کرد؛ در سال‌های آخر این حکومت حتی فیلم‌هایی تولید می‌شد که سبک نئورئالیستی پس از جنگ را در خود نهفته داشت. وقایع جنگ و خملات متحدین ایتالیا باعث رکود موقتی همهٔ تولیدات سینمایی این کشور شد. استودیوهای بمباران شدهٔ «چینه چیتا» در سال ۱۹۴۴ به‌عنوان محل زندگی، مورد استفادهٔ فراریان قرار گرفت.

نظارت دولت و انحصارطلبی درهم شکسته شد. همین موقعیت برآمده، کارگردانان ایتالیایی را به اجبار، وادار به گسستن از سنت‌های فاشیستی سینما می‌کرد و آن‌ها را به سوی واقعیات می‌کشاند؛ افزون برآن، تلاش‌های جنبش نهضت مقاومت و تحرک انتقادی گروه مخالف در سال‌های آخر نیز مؤثر افتاد. بدین‌سان سبکی نو متولد گردید. فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا،ــ یعنی به‌طور کلی فیلم‌های مهم‌ترین جنبش سینمایی پس از جنگ ــ در فضایی سرشار از آزادی قانونی اما در بی‌اعتباری مالی و تجاری ساخته شد.

این وضع از نظر هنری به‌نفع کارگردانان تمام شد. در حالی‌که فیلم **رُم شهر بی‌دفاع** اثر «رُسلینی» در سال ۱۹۴۵ کامیابی بزرگی به‌دست آورد، دیگر فیلم‌های نئورئالیستی با دشواری‌های فراوانی رو به رو شدند.

به‌زودی توجه دوبارهٔ تودهٔ مردم به سوی فیلم‌های غیروابسته و تجاری جلب شد؛ آثار «دسیکا» و «ویسکونتی» فقط کامیابی‌های متوسط، یا کوچکی کسب کردند. مقررات دولتی درزمینهٔ مسائل اقتصادی و سانسور، زیان‌های دیگری به‌فیلم‌های نئورئالیستی وارد کرد.

از سال ۱۹۴۷ به بعد، باردیگر قوانین فاشیستی سانسور که مربوط به‌سال ۱۹۲۳ بود و پس از ۱۹۴۵ جنبهٔ قانونی پیدا کرده بود، عملاً به اجرا گذاشته شد؛ قانونی که در تبصره‌اش، گرایش‌های «ضد دولتی»، «مبارزهٔ طبقاتی» و نیز «تهدید امنیت عمومی» قدغن اعلام شده بود.

در سال ۱۹۴۷ «سازمان مرکزی سینما» تأسیس گردید که مستقیماً تحت نظر نخست‌وزیر قرار داشت. بدین‌سان امکانات نفوذ مؤثر بر تولید فیلم به دست مدیران کل دفتر نخست‌وزیری افتاد. همهٔ این تغییر و تبدیلات، فشار بی‌اندازه‌ای بر تهیه‌کنندگان و کارگردانان سینمای نئورئالیستی وارد کرد؛ فشاری که پس از ۱۹۵۰ رو به‌فزونی گذاشت.

«نئورئالیسم سینمایی، مألوف‌ترین و به‌همین سبب خطرناک‌ترین بیان جنبش انقلابی اجتماعی بود که از دوران مقاومت نشأت می‌گرفت: هیچ چیز بدیهی‌تر از این نبود که نیروهای

آلساندرو بلازتی
چهار قدم در ابرها
۱۹۴۲























لوکینو ویسکونتی
وسوسه
۱۹۴۲

محافظه کار به قدرت رسیده با همهٔ امکانات خود آن را به نابودی بکشانند.» (هـ. هینترهویزر).
پیداست که تولید فیلم، پس از جنگ به لحاظ موقعیت اقتصادی، گسترش مناسبی یافت: در سال ۱۹۴۴ تعداد سیزده فیلم در ایتالیا ساخته شد. در ۱۹۴۵ این تعداد به بیست و پنج فیلم رسید و در ۱۹۴۹، تولید سالیانه به نود و چهار فیلم افزایش پیدا کرد.

کارگردانان دهۀ سی: بلازتی[5] و کامرینی[6]

میان سال های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سخن گفتن از موجودیت سینمای ایتالیا دشوار بود: آن تولید مختصر نیز شامل درام های پرزرق و برقِ تاریخی و تجدید کپی فیلم های موفقیت آمیز قدیمی بود. در این نکث عمومی و در آغاز شروع سینمای ناطق باردیگر باظهور دوکارگردان جدید، جنبشی پدید آمد: «ماریو کامرینی» و «آلساندرو بلازتی». فیلم های این دو کارگردان بر آثار سینمایی ایتالیا تا آغاز جنگ مؤثر افتادند.
«ماریو کامرینی»، زادهٔ ۱۸۹۵، پایه گذار سبک کمدی موزون و پرجنب و جوشی شد که او را تا حد «رنه کلر» بالا برد؛ فیلم های او — که اکثراً به دنیای قشرهای میانی تعلّق داشت، — از هر نوع گرایش تبلیغاتی فاشیستی مبرا بود. «کامرینی» ابتدا به عنوان دستیار «آگوست جنینا» کار کرد و نخستین فیلم درخورد توجه خود را به سال ۱۹۲۹ با ساختن **خطوط راه آهن** عرضه کرد که درامی بود روانی و مُلهم از سینمای مجلسی آلمان.
«خطوط راه آهن» به شکلی نمادین مجسم کنندهٔ نیروی نمایشی «دنیای بزرگ» است که زوجی را از شرایطی محقرانه به سوی خود جلب می‌کند؛ البته فیلم در خلق وخویی سازشکارانه پایان می‌گیرد که ارضا شدن را در شرایط کوچکِ محدود توصیه می‌کند. «کامرینی» سبک واقعی خود را در فیلم **مردها، چه بی شرم هایی** — ۱۹۳۲ — پیدا کرد. یک کارمند جوان تعمیرگاه («ویتوریو دسیکا» در یکی از نخستین و تا به امروز بهترینِ نقش های خود) برای جلب رضایت کسی که دوستش دارد، از هیچ کاری نمی هراسد. پیوسته کنار ترامِوای او دوچرخه می‌راند و یا این که همراه او در اتومبیل «اجاره ای» یک مشتری به گردش می‌پردازد.
«کامرینی» به کمک یک شاه‌مایه[7] به این کمدی، ساختی موزیکال بخشید؛ او به خوبی می‌دانست که چگونه شخصیت ها و حوادث فرعی را در آثار کمیک سبک خود به گونه ای جالب توجه در برابر زمینه ای واقعی قرار دهد. فیلم با همهٔ لذت آفرینی و آرامش بخشی طنز آن، در نهایت از نظر محتوا رابطه ای ایجاد نمی‌کرد. رئالیسم «کامرینی» به نوعی نقاشی و توصیف قشری محدود می‌شد.
در فیلم **یک میلیون می‌دهم** — ۱۹۳۴ — میلیونری خسته از زندگی در جست وجوی موجودی انسانی است که سرشار از خوبی و صفا باشد. او این آرزوهای شکل گرفتهٔ خود را در دختری ساده پیدا می‌کند (سناریوی این فیلم را «چزاره زاواتینی» نوشت)، در حالی که در فیلم **آقای ماکس** — ۱۹۳۷ —

5: Blasetti. 6: Camerini. 7: Leitmotiv.

روزنامه‌فروشی به خاطر شباهت ظاهریش به ثروتمندان به جرگهٔ آنان می‌پیوندد، اما دوباره به اصل خود بازمی‌گردد. با وجود آن که ما در این فیلم می‌بینیم که طبقهٔ ممتاز نیز با لحنی ریشخندآمیز مورد انتقاد قرارمی‌گیرد، با این همه «کامرینی» هرگز دست به انتقادی جنجالی نمی‌زند.

فیلم های او با تضادهای اجتماعی، بازی دوستانه ای دارند و علاوه بر این متکی به خوش قلبی «مردم عادی» هستند. در فیلم **فروشگاه های بزرگ** — ۱۹۳۹ —، «کامرینی» یکی از ترفندهای عادی خود را در محیط فروشگاه به کار می‌بندد. در میان آثار کمدی خود، فقط یک فیلم تبلیغاتی ساخت که در آن از سیاست افریقایی حکومت وقت دفاع کرد: **شهرت بزرگ** — ۱۹۳۶. اگر فیلم های «کامرینی» هنوز از نظر سبک حساسیت هایی نشان می‌دادند و با شخصیت های خود فاصله ای کنایی داشتند، موج بزرگی از فیلم های تفریحی و سرگرم کننده و سازش کارانه که بر شالودهٔ سرمشق های خود، یعنی از روی آثار «کامرینی» ساخته می‌شدند، به کلی فاقد این ویژگی ها بودند.

کمدی هایی از دنیای **تلفن سفید** یا اپرت های مجارستانی، در یک «قُراص» از ساخته های سینمایی سال های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۳ به چشم می‌خورد؛ سردرگمی خوش ظاهر آن ها، نقطهٔ مقابل فصاحت و بلاغت تبلیغاتی فیلم های «رسمی» است. آثار «آلساندرو بلازتی» مانند فیلم های «کامرینی» نمایشگر خطوط واحدی در روند تکاملی خود نیستند، بلکه سرشارند از تضادها و تعارضات.

«آلساندرو بلازتی»، ۱۹۰۰ — ۱۹۸۷، کار خود را به عنوان روزنامه‌نگار و مؤسس یک مجلهٔ سینمایی آغاز کرد. «بلازتی» از همان نخستین فیلم خود **خورشید** — ۱۹۲۹ — که سخت کوشی روستاییان جنوب ایتالیا را در تصاویری شاعرانه ثبت کرد و دیرتر نیز همین شیوه را به شکلی کامل تر در فیلم **ما در خاک** — ۱۹۳۱ — به کار گرفت، موافقت و همداستانی خود را با نظریه های حکومت «موسولینی» نشان داد؛ «ما در خاک» موضوع حساس همان روزها یعنی **بازگشت به خاک** را تصویر می‌کرد. «بلازتی» اسطورهٔ کار و خاک را در فیلم هایش آذین می‌بست، بی آن که رفتار و منشی فاشیستی به خود بگیرد؛ در حقیقت او اعتقاداتی را به کار می‌گرفت که در بسیاری از طبقات مردم عادی وجود داشت.

فیلم **۱۸۶۰** — ۱۹۳۲ — دربارهٔ «رستاخیر دوباره»[8] مربوط به جنبش وحدت طلبی ایتالیا و لشکرکشی آزادی بخش گاریبالدی در سراسر سیسیل، شاید جالب ترین اثر «بلازتی» باشد؛ اما همین فیلم نمایشگر موفقیت دوپهلوی اوست در زمینهٔ مسائل سیاسی. فیلم بر خصلت دمکراتیک این «رستاخیز دوباره» تأکید می‌ورزد: مردم به اختیار خود تصمیم می‌گیرند که از «لشکرکشی هزار سربازی» گاریبالدی پشتیبانی کنند.

«بلازتی» قهرمان فیلمش را — که او را ازمیان بازیگران غیر حرفه ای برگزیده بود — به صورت پیشوای سیسیلی ها تصویر می‌کند؛ شخصیتی که از پایین ترین طبقات اجتماعی انتخاب شده بود و «بلازتی» به هیچ وجه از او موجودی آرمانی خلق نکرد. برعکس، آنچه در فیلم «۱۸۶۰» تردیدپذیر می‌نماید، نقش کشیشی است سیسیلی که در شولای سفید مذهبی، نقش یک قهرمان آزادی خواه را درمبارزه

8: Risorgimento.

با ارتش مهاجم سوییس بازی می‌کند و با حرکاتی شکوهمند، خطابه‌های پرجوش وخروشی ایراد می‌کند؛ درکنار این شخصیتِ با هیمنه، که نقش رهبری دارد، حتی شخصیت «گاریبالدی» اهمیت خود را از دست می‌دهد.

تصویرسازی در فیلم «۱۸۶۰» — با عکس‌هایی که همهٔ حالات مناظر سیسیل را نشان می‌دهند — اغلب خاطرهٔ فیلم «زنده باد مکزیک»، اثر «آیزنشتاین» را زنده می‌کند.

در سال ۱۹۳۵، «بلازتی» با ساختن **گارد قدیمی** که در حقیقت تجلیلی بود از لشکرکشی «موسولینی» به رُم، به‌طور کامل به فاشیسم پیوست. او بعدها دیگر به موضوعات تاریخی با آن همه شکوه و جلال و دکورهای بی‌حساب نظیر **اتوره فیراموسکا** — ۱۹۳۸ — و **تاج آهنین** — ۱۹۴۱ — نپرداخت.

حکومت «موسولینی» با سیاست تعیین قیمت و کمک‌های مالی خود، تولید فیلم‌هایی را که در جهتِ تبلیغات فاشیستی ساخته می‌شد، حمایت می‌کرد: از آن جمله اند فیلم‌های **اسکادران سفید** — ۱۹۳۶ — اثر «جنینا» دربارهٔ جنگ «موسولینی» در لیبی، و **نبرد به خاطر آلکاتزار** — ۱۹۳۹ — اثر همین کارگردان که سرودی ستایش‌آمیز از سپاهیان «فرانکو» بود و فیلم **لوچیانوسرای خلبان** — ۱۹۳۸ — که با همکاری «گوفردو آلساندرینی» و «ویتوریو موسولینی» دربارهٔ نبرد حبشه ساخته شد.

اما برجسته‌ترین این نوع فیلم‌ها، **اسکیپیونهٔ افریقایی** — ۱۹۳۷ — اثر «کارمینه گالونه» بود. این فیلم که به‌مناسبت جنگ اتیوپی، با صرف هزینهٔ بسیار و سیاهی لشکر فراوان ساخته شده بود، بیهوده می‌کوشید که سیاست افریقایی فاشیست‌ها را با سیاست رم باستان پیوند دهد.

کالیگراف‌ها و مستندسازان

در آن زمان که صدای شیپور تبلیغاتی فاشیست‌ها در فیلم‌ها بلندتر و بلندتر می‌شد و سیل فیلم‌های دروغین، تاریخی و تفریحی شدیدتر می‌گشت، شماری از کارگردانان بلندهمّت، چاره را در پناه بردن به فرمالیسمی تمام‌عیار یافتند. این عمل در برابر ادعاهای حکومت، نوعی مهاجرت به درون محسوب می‌شد: آنان با تأکید بر خودمختاری شکل سینمایی، در برابر جزم فاشیستی از خود دفاع می‌کردند. این تحولات، شکوفایی شعرغنایی و «نثرهنری» را در ادبیات ایتالیای عصرفاشیسم به طورموازی به همراه خود آورد.

گرایش‌های فرمالیستی تنی چند از کارگردانان ایتالیای حدود سال ۱۹۴۰ — «کاستلانی»[۹]، «لا توادا»[۱۰]، «کیارینی»[۱۱]، «سولداتی»[۱۲]، و «پوجولو»[۱۳] — که از نقدنویسی به کارگردانی رسیده بودند — باعث شد که آن‌ها دست به کار ساختن فیلم از روی متون ادبی بزنند. توجه این کارگردانان بیشتر به ادبیات قرن نوزدهم جلب گردید که به آن‌ها امکان می‌داد تا این آثار را در زمینه‌های روشنفکری، تصویری و دراماتیک بپرورانند.

تنها همّ‌وغمّ افراد این مکتب که پرداختن به‌ساخت گرافیکی تصویر بود، سبب شد که

9: Castellani. 10: Lattuada. 11: Chiarini.
12: Soldati. 13: Poggiolo.

به آن ها لقب «کالیگراف» داده شود. به خصوص آغازگران این مکتب یعنی «رناتو کاستلانی»، زادهٔ ۱۹۱۳، و «آلبرتو لاتوادا»، زادهٔ ۱۹۱۴، در همان نخستین فیلم های خود به تجلیل و ستایش از «تصویر زیبا» پرداختند: «کاستلانی» در فیلم **شلیک تپانچه** —۱۹۴۲— براساس نوشتهٔ «پوشکین» و «لاتوادا» در فیلم **جیاکوموی خیال پرداز** — ۱۹۴۲. منظره های آذین بسته در کنار تصویرهای آمیخته با دکورهای فوق العاده ظریفِ نوشته های ادبی— که غالباً برای این گونه فیلم ها نقش نوعی وسیله را بازی می‌کرد— درراستای زینت بخشیدن اثیری دوران گذشته بود.

«ماریو سولداتی»، زادهٔ ۱۹۰۶، که خود نویسنده بود، به همان شیوه به ساختن فیلم **دنیای کوچک کهن** —۱۹۴۱— از روی رمان موفقیت آمیز نویسندهٔ کاتولیک، «آنتونیو فوگازارو»[14] دست یازید.

فیلم **خیابانی با پنج ماه** —۱۹۴۲— ساختهٔ «لوئیجی کیارینی» از روی رمان وریستی[15] «ماتیلده سرائو»[16]، یک رشته نقش های رمانتیک پدید آورد. به طور کلی در «اقلیت بودن» کالیگراف ها ثمرهٔ چندانی به بار نیاورد؛ گرایش این کارگردانان به فرم، خطر فرم برای فرم را پدید آورد و موجب شد که آن ها برای همیشه رودرروی واقعیت قرار گیرند. منتقدان ایتالیا، و اگر بخواهیم نام ببریم، منتقدان مجلهٔ «سینما» متوجه خطرات ناشی از جنبش کالیگراف ها گردیدند. فیلم های جناح دیگر سینمای ایتالیا، از کالیگراف ها به واقعیت نزدیک تر بودند: فیلم های مستندسازان. کارگردانانی مانند «د. روبرتیس»[17] و «رُسلینی» جوان که پیش از نئورئالیسم به عنوان مستندساز به شمار می‌آمدند— به درستی در موقعیتی میان التزام فاشیستی و تلاش برای درک درست واقعیت قرارنگرفتند. فیلم های آغازین «د. روبرتیس» و «رُسلینی» دقیقاً نمایشگر هدف های تبلیغاتی بودند.

«فرانچسکو د. روبرتیس»، زادهٔ ۱۹۰۲، در گذشته رئیس بخش سینمایی وزارت دریاداری، در سال ۱۹۴۰ دست به کار ساختن فیلمی شد به نام **مردان در اعماق**. گروه های نجات ایتالیا، سرنشینان یک زیردریایی غرق شده را نجات می دهند. فیلم به جنبهٔ روانی داستان توجهی اندک دارد و با تکنیک خشک فیلم های مستند، به توصیف جریان دراماتیک نجات می‌پردازد؛ شخصیت های فیلم که قسمت اعظم شان از میان بازیگران غیر حرفه ای انتخاب شده بودند، همچنان ناشناس باقی ماندند. فیلم های دیگر «د. روبرتیس» یعنی **آلفاتاو** — ۱۹۴۱— و **مردان آسمان** — ۱۹۴۳— جزءِ آن فیلم های جنگی محسوب می‌شدند که از «موسولینی» تجلیل می‌کردند و جنگ را به عنوان وسیلهٔ اثبات توانایی های آدمی می‌ستودند.

«روبرتو رُسلینی»، زادهٔ ۱۹۰۶، که کار خود را به عنوان کارگردان فیلم های مستند آغاز کرد و در نوشتن سناریوی فیلم «لوچیا نوسرای خلبان» ساختهٔ «آلساندرو بلازتی» همکاری داشت، ابتدا در همان مسیر«د. روبرتیس» راه پیمود و در نوشتن سناریوی فیلم«مردان در اعماق» به او کمک کرد. نخستین فیلم «رُسلینی»، **کشتی سفید** —۱۹۴۲— نام داشت که آن را با همکاری

14: Antonio Fogazzaro.
15: Veristische.
16: M.Serao.
17: de Robertis.

«د. رو برتیس» پدید آورد و به شیوهٔ مستندسازان، به توصیف زندگی افراد در یک کشتی بیمارستانی ارتش پرداخت؛ «رُسلینی» کوشید تا به کمک شکل پردازی های هنری، مونتاژ و تصاویر درشت، به درون واقعیت نفوذ و آن را تفسیر کند.

فیلم **خلبان بازمی‌گردد** — ۱۹۴۳ — طبعاً به خوش بینی جنگی او مجال خودنمایی داد. سومین اثر مربوط به جنگ که «رُسلینی» ساخت **مردی با صلیب** — ۱۹۴۳ — نام داشت که دقیقاً تبلیغاتی به شمار می‌آمد. این فیلم گزارش اعمال قهرمانی یک کشیش ارتش ایتالیا را در جبههٔ روسیه باز می‌گوید. فیلم هایی که «رُسلینی» قبل از ۱۹۴۵ ساخته است، در مجموع آثار او اهمیتی فرعی دارند، اما با وجود این، نمایشگر شخصیت کارگردانشان هستند: در همین فیلم های اولیه نیز کارگردان موفق شده بود به شکلی غریزی، حقیقت لحظه را درک کند و به آن شکلی واقع بینانه ببخشد، اما قادر به بازتاباندن موضوع داستانش نبود و نمی‌توانست خود را از چنگ محتوای ایدئولوژی فاشیستی حاکم برآن برهاند.

نخستین سرچشمه‌های نئو رئالیسم

مهم تر از فیلم های «کامرینی» در زمینهٔ پیدایی و ایجاد نئورئالیسم باید از فیلم هایی نام برد که در سال های آخر جنگ توسط «دسیکا»، «بلازتی» و «ویسکونتی» ساخته شده بود. در این روند آگاهی های هنری که سینمای ایتالیا از مدت ها پیش از ۱۹۴۵ در جریان آن قرارگرفته بود، آنچه بیش از همه اهمیت داشت، فعالیت چند ناقد جوان بود که در مجله های «سینما» و «سپید و سیاه»، مخالفت خود را با مقتضیات فرهنگی فاشیسم ابراز و از رئالیسم نوینی دفاع می‌کردند که ریشه ها و جنبش های اصلیش را باید در «وریسم»[۱۸] ادبی «جووانی ورگا»[۱۹] جست‌وجو کرد.

در سال ۱۹۴۳ اصطلاح «نئو— رئالیسم» توسط «اومبرتو باربارو»[۲۰]، منتقد سینمایی مجلهٔ «فیلم» — البته درمورد آثار «کارنه» — به کاربرده شد.

این انتقاد نوپا، هدف های دقیقی را دنبال می‌کرد و برآن بود که سینما را نه تنها به واقعیت های ملموس و روزمره، بلکه حتی به اجتماع نزدیک کند و آن را به صورت آئینهٔ تمام‌نمای موقعیت جامعه درآورد. در مجله های «سینما» و «سپید و سیاه» خاطرهٔ فیلم های صامت رئالیستی نظیر «گمشدگان در تاریکی» زنده می‌شد و آثار کارگردانان فرانسوی و روسی که هنوز هم به ایتالیا می‌رسید مورد بحث قرار می‌گرفت؛ در کنار این مباحث، شناخت بنیادهای زیبایی شناسی سینما نیز گسترش می‌یافت. گروهی از این ناقدان جوان: «آنتونیونی»، «دسانتیس»، «لیزانی» و «پیتر آنجلی» پس از ۱۹۴۵ شخصاً به کارگردانی سینما روی آوردند. تأثیر متقابل میان نمایندگان تئوریک

۱۸: *Verism* از کلمهٔ ایتالیایی *Verismo* گرفته شده است و به مکتبی هنری اطلاق می‌شود که به شدت متأثر از ناتورالیسم فرانسه است.
19: Giovanni Verga. 20: Umberto Barbaro.

سینما و کارگزاران سینمای هنری در پدید آوردن شکل نوین هنری در هیچ جای دیگری به خوبی عرصهٔ پیدایی نئورئالیسم درخورد بررسی نیست.

«آنتونیو پیتر آنجلی» در سال ۱۹٤۲ در مجلهٔ «سپید و سیاه» نوشت: سرنوشت قطعی و ریشهٔ طبیعی سینما را تنها باید در عرصهٔ واقعیات ــ و از آن میان ملموس ترین ونافذترین قلمرو آن، یعنی «قلمرو حقیقت» ــ جست.

در سال ۱۹٤۳ مجلهٔ «سینما» با احتیاطی بیشتر، بی آن که مستقیماً با حکومت درافتد، دست به انتشار نوعی بیانیهٔ نئورئالیسم زد:

۱ــ مرگ بر آیین های بدوی و ساختگی که بر بیشترین بخش تولید سینمایی ما فرمانرواست.

۲ــ مرگ بر آثار تخیلی و پوچ گرا که انسان و مسائل انسانی در آن ها مطرح نیست.

۳ــ مرگ بر هر بازسازی واقعیت تاریخی، یا فیلم ساخته شده از روی رمان که براساس ضرورت سیاسی به وجود نیامده باشد.

٤ــ مرگ بر هر سخنوری که بگوید، همهٔ مردم ایتالیا از یک خمیرهٔ انسانی هستند و از یک احساس ناب شعله ور می‌شوند و همگی به یک اندازه بر مسائل زندگی اشراف دارند.

این نفی در شیوهٔ سخنوری فاشیستی که در نقدها و بیانیه های مجله های سینمایی مخالفان به چشم می‌خورد، در اواخر جنگ در آثار سینمایی «بلازتی»، «دسیکا» و «ویسکونتی» ــ که با پایداری در برابر سانسور شکل گرفته بودند ــ ظاهر گردید. «آلساندرو بلازتی» در فیلم **چهارقدم در ابرها** ــ ۱۹٤۳ ــ موضوعی عادی، اما واقعی و مربوط به دوران معاصر را به کار گرفت:

تاجر کوچکی به سفر می‌رود و در اتوبوسی که بین روستاها رفت و آمد دارد با دختری آشنا می‌شود که از وی می‌خواهد برای زمانی کوتاه نقش شوهر را برای دخترک بازی کند، تا او بتواند از چنگ پدر بگریزد. این مسافر حیرت زده برخلاف میل باطنی اش با تقاضای او موافقت می کند و با این عمل، خود را در موقعیتی دشوار قرار می‌دهد که البته از آن رهایی می یابد، اما فقط به خاطر آن که دوباره به خانه و زندگی یکنواخت و ملال آور خود بازگردد.

در این داستان، عناصر سنتی کمدی های بومی به کار گرفته شده است. مثلاً سفر با اتوبوس، همراه آوازهای گروهی و باده‌نوشی فراوان که در سراسر آن به شکلی فولکلوریک عرضه می‌شود. آنچه در این میان جلب توجه می‌کند، تنها تحرک خودانگیختهٔ کار کارگردانی نیست، بلکه به طور کلی این واقعیت که مردی از طبقهٔ متوسط ــ که هیچ گونه گیرایی ندارد ــ به‌عنوان قهرمان داستان در مرکز وقایع قرار می‌گیرد و زندگی روزانهٔ یکنواخت و ملال آور او (مثل هر صبح از خواب برخاستن در خانهٔ محقر اجاره ای) به شکلی کاملاً هنرمندانه ترسیم می‌شود.

رئالیسم مشابهی نظیر آنچه در زمینهٔ کارگردانی، کار با دوربین و ترسیم تیپ ها آن‌طور که «بلازتی» نشان می داد، در فیلمی از «دسیکا» به چشم می خورد: **بچه ها به ما نگاه کنید** ــ ۱۹٤۳.

«ویتوریو دسیکا»، ۱۹۰۲ ــ ۱۹۷٤، کار سینمایی خود را به‌عنوان بازیگر در سال های سی آغاز کرد. نخستین فیلم هایی که او در مقام کارگردانی پدید آورد عبارتند از: **ماگدالینا، نمرهٔ اخلاق**

صفر —۱۹۴۰—، **ترزای جمعه** —۱۹۴۱—، **یک گاریبالدی درصومعه** —۱۹۴۲— که رویدادهای آن در یک مدرسه، یتیم خانه و یک پانسیون می‌گذرد و توجه خاص «دسیکا» را به دنیای کودکان و نوجوانان به خوبی نشان می‌دهد.

موضوع فیلم «بچه ها به ما نگاه کنید» نیز در همین زمینه ها بود؛ در آن کودکی قربانی یک ازدواج شکست خورده می‌شود. فیلم با احساس و صمیمیتی فراوان به تشریح آن می‌پردازد: کودک که والدینش دیگر او را نمی‌خواهند، نزد مادربزرگ فرستاده می‌شود؛ اوایل تابستان که مادر این کودک با معشوقش دیداری دارد، پسرک او را می‌بیند و بلافاصله با حالی آشفته می‌گریزد و چیزی نمی‌ماند که قطاری او را زیر بگیرد؛ سرانجام پدرش او را به یتیم خانهٔ کاتولیک ها می‌فرستد و او با جثهٔ کوچکش در پس درهای عظیم آن از نظرها ناپدید می گردد.

در سراسر این فیلم می توان به نوعی عواطف سوگ آفرین برخورد کرد، ولی بیانیهٔ مدافعه آمیز «دسیکا» در حکومتی فاشیستی که می‌کوشید محیط خانواده را در هاله‌ای روحانی بپوشاند، نوعی انتقاد جسارت آمیز نسبت به بنیادهای جامعه به شمار می‌آمد. رئالیسم فیلم در ورای محتوای دارای رسالت خود نیز— در آن جا که زندگی متفاوت روزانه راه را به واقعه ای تخیلی می‌کشاند— قانع کننده است؛ مثلاً آنگاه که زنی درشت‌قامت، مرد را به هنگام وداع از جلو پنجرهٔ قطار کنار می‌کشد، یا هنگامی که همسایهٔ کنجکاو، به لطایف‌الحیل خود را به آپارتمان مادر می‌رساند تا بتواند جاسوسی کند.

نویسندهٔ سناریوی فیلمِ «بچه ها به ما نگاه کنید»، «چزاره زاواتینی» بود. کسی که فکر ساختن فیلم «چهارقدم در ابرها» را نیز به «بلازتی» داده بود.

«چزاره زاواتینی»، زادهٔ ۱۹۰۲، ابتدا سرگرم کارهای ادبی و روزنامه‌نگاری شد؛ سپس در همهٔ فیلم های «دسیکا» به عنوان سناریست همکاری کرد.

فیلم **وسوسه** —۱۹۴۶— اثر «ویسکونتی» از نظر مقام و ارزش هنری بر دو فیلم «چهارقدم در ابرها» و «بچه ها به ما نگاه کنید» برتری دارد. این فیلم درطرح یکی از موضوعات اصلی نئورئالیسم پیشگام بود: وابستگی آدمیان به محیط اجتماعی خود و به طبیعت.

«لوکینو ویسکونتی»[21]، ۱۸۹۶— ۱۹۷۶، که از نواده های یک خاندان اشرافی میلان به شمار می‌آمد، پس از مدتی کارگذرا درزمینهٔ تآتر به فرانسه رفت و با سینما از نزدیک آشنا شد و «ژان رنوار» را در ساختن فیلم های **اعماق اجتماع** و **ضیافت روستایی** دستیاری کرد.

این دورهٔ دستیاری برای «ویسکونتی» واجد اهمیتی شایان بود: تأثیر رئالیسم پیش از جنگ فرانسه، درفیلم «وسوسه» ی او به روشنی نمایان است.

«ویسکونتی» این فیلم را بر پایهٔ رمان جنایی **پستچی همیشه دوبارزنگ می‌زند**، اثر «جیمز. ام. کین»[22] نویسندهٔ امریکایی پدید آورد. این گزینش نشانگر توجه شایانی بود که به ادبیات امریکا می‌شد؛ ادبیاتی که نویسندگان ایتالیا و روشنفکران را در دورهٔ سلطهٔ فاشیسم به خود جلب کرده بود؛

21: Luchino Visconti. 22: James M.Cain.

در ادبیات امریکا و در آثار «همینگوی»، «فاکنر» و «اشتاین‌بک»، چنان صداقت و به‌هم پیوستگی ای در توصیف محیط اجتماعی موضوعاتشان دیده می‌شد که ادبیات ایتالیای دوران فاشیسم قادر به آفرینش آن نبود. «ویسکونتی» در حقیقت از دسیسه های جاری در رمان امریکایی، فقط به‌عنوان وسیله ای بهره می برد تا یک ماجرای واقعی ایتالیایی را توصیف کند.

در حاشیهٔ جاده ای در کنار دلتای رودخانهٔ «پو» ایستگاه محقرانه ای برای فروش بنزین با یک مهمانسرا قرار دارد که یک میخانه دار مرفه آن را اداره می‌کند. از مشخصات اصلی صاحب مهمانسرا علاقه به آوازخواندن و رفتار خشونت آمیز در محیط خانه است. روزی مرد بیکاری را به‌نام «جینو» به‌عنوان مکانیک استخدام می‌کند. «جینو» عاشق «جووانا» همسر صاحب مهمانسرا می‌شود و هردو تصمیم می‌گیرند مرد را به‌قتل برسانند. اما پس از انجام نقشه با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند و در یک حادثهٔ اتومبیل «جووانا» کشته می‌شود و «جینو» ازسوی پلیس توقیف می‌گردد.

در ورای این دسیسهٔ جنایی که «ویسکونتی» در آن فرصت ترسیم تراژدی و سرنوشت را به شیوهٔ رئالیسم پیش از جنگ فرانسه می یابد، تصویری پانورامیک از زندگی در شهرهای ایتالیا به‌سبک وریستی شکل می‌گیرد.

«وسوسه» برای نخستین بار به واقعیت معاصر ایتالیا چشم می‌گشاید که به‌شکلی کاملاً بدیع و به‌دور از کلیشه های رسمی، خود را در محدودیتی غم انگیز می‌نمایاند. «ویسکونتی» از دکور نامنظم خانه های شهرها، جاده های بیابانی، جشن های محلی، میدان های «آنکونا» و «فرارا»، کومه های شنی و سد رودخانه ها تنها به‌عنوان زمینه ای شاعرانه بهره می‌گیرد؛ فیلم هایش بیش از هرچیز محیط و طبیعت را با شخصیت قهرمانش پیوند می‌زند. آدم های «ویسکونتی» از دشت های شمال ایتالیا هستند و در آن جا زندگی می‌کنند و از جنبهٔ سخت و خشن زندگیشان به‌مسأله توجه شده است.

«ویسکونتی» حرکات طولانی و افقی دوربین را در نمایش مناظر که نیاز به‌مونتاژ جداگانه ای ندارند، از «رنوار» به وام گرفته است.

وابستگی انسان به‌محیطش، مثلاً در صحنه ای آشکار می‌شود که «جووانا» در آشپزخانهٔ به‌هم ریخته اش میان انبوهی از ظروف نشسته و از بشقابی سوپ می خورد و در همین حال سرگرم خواندن روزنامه است: دوربین که با سرعت خود را عقب می‌کشد، دل مردگی و نکبت یک زندگی را که فقط در تلاش ثروت اندوزی است، به‌روشنی نشان می‌دهد. «ویسکونتی» در همین ایام نوشت: «فیلمی مورد توجه من است که دربارهٔ آدمی باشد... سنگینی هستی و حضور آدمی، تنها چیزی است که به‌راستی می تواند به‌تصاویر جان ببخشد... نبودن انسان، حتی برای یک لحظه، هر شیئی را به‌جسمی بی جان بدل می کند...».

تداخل پیوستهٔ طبیعت و محیط در زندگی اجتماعی آدمی، به‌رئالیسم «ویسکونتی» در فیلم «وسوسه» ژرفا می‌بخشد. این رئالیسم از همان آغاز از حد یک بازتاب گذشته بود.

چنین بود که همهٔ اشیا مفهومی مضاعف پیدا کردند؛ یک بار به‌عنوان بخشی از یک محیط واقعی و باردیگر به‌عنوان نقطه های پیوندِ دارای اهمیتی که از جریان داستان فراتر می‌رود. جاده های

آسفالتهٔ بی‌پایان محیط پیرامون، بر «آب و هوای» آن‌جا تأثیر می‌گذارد، که در عین حال به‌عنوان دریچه‌هایی هستند به‌آینده، و نویدبخش آزادی. «وسوسه» در نهایت فیلمی است دربارهٔ کشمکش میان آزادی و وابستگی بورژوایی.

«ویسکونتی»، شخصیت «اسپانولو»، هنرپیشهٔ اسرارآمیز دوره‌گرد را، — که در رمان **گین** دیده نمی‌شود — به‌عنوان شاخص و نمونهٔ یک زندگی آزاد خلق کرد. کلمات اندکی که طی فیلم دربارهٔ آزادی بیان می‌شود، طنین نمادین و وخشورانه پیدا می‌کند و از چارچوب داستان فراتر می‌رود.

«ویسکونتی» با ساختن «وسوسه» به‌صورت یکی از برجسته‌ترین استعدادهای سینمای ایتالیا درآمد. اگر او بخشی از هزینهٔ تولید «وسوسه» را شخصاً نپرداخته بود، شاید این فیلم ساخته نمی‌شد. این فیلم بلافاصله پس از پایان یافتن از طرف سانسور فاشیستی توقیف شد و پانزده سال بعد در حالی که آن را بسیار کوتاه کرده بودند، آمادهٔ پخش گردید. کپیه‌های دیگر فیلم نیز که در خارج به‌نمایش درآمد، تا نیمه کوتاه و در واقع مثله شده بود.

روبرتو رُسلینی

سینمای هنری ایتالیا پس از ۱۹۴۵ به‌پیشتاز همهٔ کشورهای اروپایی که در جنگ شرکت کرده بودند، بدل گردید. اروپای پس از جنگ در نئورئالیسم، در سینمای بی‌نقاب و تصویرگر واقعیت و در دوربین مستندپرداز، سبک درخورد عرضهٔ خود را می‌یابد. در فیلم‌هایی نظیر **پائیزا** — ۱۹۴۶ — یا **واکسی** — ۱۹۴۶ — واقعیت هستی با همان سختی تجربه شده بازتاب یافت؛ همهٔ آثار «رُسلینی» یا «دسیکا» می‌توانستند در قالب سرگذشتی از قشرهای میانی و در همهٔ رویدادهای روزانه، موقعیت عمومی را ترسیم کنند.

جهانی و انسانی بودن و ریشهٔ عمیق در واقعیت تاریخی و اجتماعی زمان داشتن، موجب کامیابی غیرعادی فیلم‌های نئورئالیستی، حتی در خارج از مرزهای ایتالیا شد. اما این تنفس زندهٔ واقعیت که در این گونه فیلم‌ها به‌چشم می‌خورد، و این حالت انتقادی که از آن‌ها بروز می‌کرد، فقط تصادفی بودن لحظهٔ تاریخی، موجب پیدایی شان نشده بود. اگر ما — همان گونه که اغلب اتفاق افتاده است — پیدایی نئورئالیسم را تنها در نتیجهٔ ویرانی استودیوهای فیلم‌سازی و جبر فیلم‌برداری در خیابان‌ها بدانیم، مطلب را به‌نادرست، ساده جلوه داده‌ایم؛ این تفسیر مثل تفسیر کسانی است که — گرچه چندان ساده‌اندیش و بی‌اطلاع هم نیستند — تولد فن مونتاژ روسی را در سال‌های بیست معلول کمبود وسایل و مواد اولیهٔ سینمایی می‌انگاشتند و تصور می‌کردند که فن به‌هم چسباندن قطعات کوتاه فیلم حاصل این کمبود است.

نظریهٔ نئورئالیسم مدت‌ها پیش از ۱۹۴۵ شکل گرفته بود؛ درخورد توجه است که باید نخست این نظریه را برآیند منطقی خودداری از پذیرش اصول عقاید فرهنگی فاشیسم دانست.

از نبرد علیه فاشیسم بود که نئورئالیسم نیروی محرکهٔ خود را به‌دست آورد. جنبش نهضت

مقاومت در ایتالیا، یکی از نیروهای محرکهٔ اصلی به‌شمار می‌رفت که موجب تجدید بنای فرهنگی و سیاسی گردید؛ این جنبش نه تنها باعث نجات کشور از یوغ اسارت حکومت فاشیستی شد، بلکه مایهٔ تجدید بنای اصولی در ساختمان سیاسی و روشنفکری کشور گردید. اصولاً امید به نجات آدمی از بند هر نوع بی عدالتی اجتماعی و تحقیر، از دوران مقاومت نشأت می‌گرفت. در تبعید و در نهضت مقاومت بود که نویسندگانی نظیر «کارلو لوی»[23] و «الیو ویتورینی»[24] به اندیشهٔ نوی دربارهٔ «انسان بودن» دست یافتند: آن‌ها نخستین هدف خود را در ریشه کن کردن «خوارشماری دنیا» می‌جستند. این شیوه، شاخص مشترکی در جنبش نئورئالیسم به‌شمار می‌آمد و پیشاپیش از مرزهای موجود میان رشته‌های هنری فراتر می‌رفت؛ جنبش نئورئالیستی علاوه بر سینما و هنر داستان‌نویسی، شعر و نقاشی را نیز دربرگرفت. هنر نئورئالیستی درکار جست‌وجوی حقیقت از طریق بازسازی آن نبود، بلکه خواستار آن بود که رویدادها، خود، آن را بیان کنند؛ این هنر در تلاش آن بود که به‌یاری ترسیم سرنوشت یک فرد، معنا و مفهومی کلی و متعهد به آن ببخشد. «ناب‌ترین» ویژگی مشخص کنندهٔ نئورئالیسم را — که در آن، ظاهر واقعیت هدایت کنندهٔ وقایع بر پردهٔ سینماست — می توان در آثارپس از جنگِ «رُسلینی» در «رم شهر بی دفاع» —۱۹۴۵— و «پائیزا» —۱۹۴۶— مشاهده کرد. «رم شهر بی دفاع» از نظر مضمون نیز فیلمی دربارهٔ نهضت مقاومت است.

«رُسلینی» در این اثر، اتحاد نیروهای نهضت مقاومت را شاهد مثال می‌گیرد و همهٔ ایدئولوژی‌های مختلف را پشت سر می‌گذارد: «مانفردی»، رزمندهٔ کمونیست نهضت مقاومت که از دست «اس. اس» ها می‌گریزد، به «دون پیترو»، کشیش کاتولیک، پناه می برد که خود درعین حال به خاطر عدالت و حقیقت می‌رزمد (زمان داستان مربوط است به آخرین ماه های تسلط آلمان بر رم).

سومین شخصیت فیلم، «پینا» است («آنامانیانی» در نقشی که موجب شهرتش شد) که نامزد یکی از دوستان و همرزمان «مانفردی» است.

هر سه نفر توسط آلمانی ها به‌قتل می‌رسند. هنر «رُسلینی» در این است که توانسته بود موضوع فیلم را در داستان‌های کوتاهِ انگشت‌شماری خلاصه کند که کوتاه بودن و ظاهر تصادفی بودنشان، تراژدی یک لحظهٔ تاریخی را ثبت کرده است. مثلاً صحنهٔ مرگ «پینا» که تصاویر دراماتیک آن در هجوم ناگهانی سربازان آلمانی ادغام شده است، نمایشگر سرنوشتی همگانی است که با اجرایی فوق العاده به صورتی تکان دهنده درمی‌آید.

این که صحنه های غم انگیز فیلم قاطع و مؤثر جلوه نمی‌کنند تنها بدین دلیل است که در حاشیهٔ رویداد اصلی اتفاق می افتند، یا سناریوی ویژه‌ای ندارند که آن‌ها را آفریده باشد. از این رو این صحنه ها چنین می‌نمایند که «رُسلینی» آن‌ها را با صحنه های خنده‌دار همتراز نگه می‌دارد. او با رو به‌روی هم قرار دادن آگاهانهٔ برخی از صحنه‌ها و همچنین از راه تضادسازی در نور پردازی و فیلم برداری همه چیز را در محیطی «عینی» جای می‌دهد. درعین حال به گونه ای پنهانی نیزمی توان

23: Carlo Levi. 24: Elio Vittorini.

دخالت دست کارگردان را مشاهده کرد.

از نشانه‌های بارز کار «رُسلینی»، تلاش اوست در نشان دادن عینیت رویدادها و شخصیت‌ها. حتی قهرمانان نیز با وجود آن که در روابط شخصی شان نشان داده می‌شوند، ناشناخته ماندنشان را تا اندازه‌ای حفظ می‌کنند؛ «تیپ هایی» که مورد توجه قرار گرفته اند، مانند خدمتکار ماتریالیست کلیسا، زن‌هایی که در برابر مغازهٔ نانوایی ازدحام می‌کنند و دو بانوی پیر ساکن یک پانسیون، به‌فیلم زمینه ای مستند می‌بخشند.

«رُسلینی» با هدفی معین از اجزای پیوند دهندهٔ داستان می گذرد (مثلاً در صحنهٔ مکالمهٔ تلفنی که حاصل آن خیانت به‌رزمندگان نهضت مقاومت است)؛ این ترکیب گسسته، نمایشگر وقایع نگارانه بودن سبک فیلم است. همچنین صحنهٔ پایانی «رم شهر بی دفاع» — یعنی صحنهٔ تیر باران کردن کشیش — مجدداً به‌دنیایی عینی ختم می‌شود. نوجوانانی که صحنهٔ تیرباران کردن کشیش را شاهد بوده اند، به‌رم — که انبوه خانه‌های آن از دور دیده می‌شود — بازمی‌گردند. در برابر این نیروی عینی و شفقتی که در بسیاری از صحنه‌های فیلم آشکار بود، طبعاً عناصری هم وجود داشت که کارگردان بر آن‌ها غلبه نیافته بود.

شخصیت یک جاسوس گشتاپو که اطلاعاتش را با مواد مخدر معاوضه می‌کند، از درام‌های عادی سینمایی گرفته شده است؛ اما آن زاویهٔ نگاه غم آلودی که او از آن جا به‌وقایع فیلم خود می‌نگرد، دیدگاه او را به‌آینده مستور می‌سازد. به‌این ترتیب است که بعدها، از فاصلهٔ تاریخی، «رم شهر بی دفاع» را به‌عنوان فیلمی می‌بینیم که برنابینایی نهضت مقاومت نسبت به‌تضادهای موجود در هستهٔ مرکزیش انگشت می‌گذارد.

اتحاد و اتفاق عمل میان یک کشیش و یک کمونیست ازنظر «رُسلینی» واقعاً به‌شکلی بس بدیهی و بی‌مسأله‌ترسیم می‌شود.نئورئالیسم«رُسلینی»،شکل منطقی‌خود را ابتدا در «پائیزا» پیدا می‌کند.

داستانِ پیشروی نیروهای متفقین در ایتالیا، طی شش داستان کوتاه — که فواصل آن با فیلم‌های اخبار هفتگی پرشده است — بیان می‌شود و در همین حال گوینده‌ای به‌شیوهٔ نقل اخبار در بارهٔ ادامهٔ فعالیت‌های نظامی گزارشی می‌دهد. از همین ساخت «اپیزودیک»، می‌توان به‌خصلت وقایع نگارانهٔ فیلم پی برد.

سبک کار «رُسلینی» را به‌بهترین شکل می‌توان با شیوهٔ نویسندگی «دوس پاسوس» و «همینگوی» مقایسه کرد. در این جا تجزیه و تحلیل و تفسیری صورت نمی‌گیرد، بلکه واقعیت «خام» بازسازی می‌شود؛ نویسنده ظاهراً غایب است؛ واقعیت معنی و مفهوم خود را در تضاد لحظه‌های ناهمساز، شوک‌مانند، خشونت‌بار و نابیوسیده نشان می‌دهد. در این گسستگی و تبدیل واقعیت به‌اجزای بیهوده و آشتی ناپذیر است که جنگ — بیشتر به‌سبب تجربهٔ لحظات و در عین حال جزء به‌جزء آن و نه به‌علت اهمیت تاریخی اش — پدیدار می‌شود.

با کنار هم نهادن فصل‌های پراکندهٔ این داستان، واقعیتی تراژیک و نفوذناپذیر پدید می‌آید. مثلاً در ششمین داستان: چریک‌های دلتای «پو» به‌مرگی فجیع و بیهوده می‌میرند؛ یکی از پس

دیگری با بدن‌های دربند پیچیده، خود را به آب می‌زنند؛ یک زندانی خشمگین امریکایی زیر آتش گلولهٔ نگهبانان آلمانی کشته می‌شود. بلافاصله پس از این حادثه گوینده اطلاع می‌دهد: «این واقعه در زمستان ۱۹۴٤ اتفاق افتاد. چند هفته بعد بهار ایتالیا فرارسید و جنگ در اروپا خاتمه یافت».

فصل مهمی از این آخرین داستان اختصاص به مناظر دلتای «پو» و افق مسطح و یکنواخت آن دارد که دوربین آن را دائماً در ارتفاع معینی در کادر می‌گیرد.

در برابر این یکنواختی مناظر، جنگ طغیانی تروظالمانه‌تر جلوه می‌کند. مثلاً سکانسی که در آن اجساد چند چریک مرده برآب رودخانه در حرکتند، تکان دهنده است.

شکوه خاموش آنان را تنها به کمک تصاویر می‌توان ارائه داد: با نماهایی از سطح آب، زمزمهٔ باد و امواج و حرکت موازی مردم کنار ساحل.

«رُسلینی» در «پائیزا» موفق به خلق شماری از بهترین لحظات هنر سینمای نئورئالیستی شد؛ مثلاً داستان آن مرد سیاه‌پوست مست را برفراز خرابه‌هایی در ناپل — که دربارهٔ بازگشتش به شهر و دیار خود، از استقبال باشکوهی که از او می‌کنند قصّه می‌بافد— باید جزو بهترین فصل‌های فیلم دانست.

این را که طرح «رُسلینی» درنگرش صرف به واقعیت و تفسیر نکردن آن تا چه اندازه می‌تواند یک دست بودن فیلم را تضمین کند، چند صحنهٔ کلیشه‌ای در «پائیزا» روشن می‌سازد. یکی از این صحنه‌ها داستان آن مرد امریکایی است که هنگام ورود ارتش امریکا به رُم، با دختری آشنا می‌شود و چند ماه بعد او را روسپی می‌یابد، و دیگری داستانی است در صومعهٔ فرانسیسکن‌ها که «فدریکو فلینی» در ساختنش با «رُسلینی» همکاری داشته است، که این هم به نوبهٔ خود گفت‌وگوی بسیاری برمی‌انگیزد.

تبلیغ سادگی فرانسیسکنی، یعنی زندگی متواضعانه و گوشه گیرانه به‌عنوان انتخاب شق دیگری در برابر وقایع جنگ، در این فیلم به نظر بی مورد و نابه جا می‌آید.

در ورای واقعیت بیهوده، غم انگیز و غیرقابل رؤیتی که نشان داده شده، تنها گریز انسان پناه بردن به خداست. به استثنای یک نفر، دیگر بازیگران فیلم غیرحرفه‌ای هستند. «رُسلینی» به هنگام فیلم برداری «پائیزا»، کارهایش را فی البدیهه انجام می‌داد.

«رُسلینی» بعدها شیوهٔ کارگردانی خود را چنین توصیف کرد: «از آن جا که من فیلم‌هایم را در محیط «داخلی» و «خارجی» —بی آن که آن‌ها را پیش تر آزمایش کرده باشم— برمی‌داریم، کار کارگردانی ام را فقط در وابستگی با دکور و به گونهٔ فی البدیهه می‌توانم انجام دهم. بنابراین، نیمهٔ سمت چپ سناریو— درصورتی که سناریویی بنویسم — خالی می‌ماند. من همکارانم را درمحل کار و پیش از آغاز کار فیلم برداری انتخاب می‌کنم؛ پیش از آن که محل را ببینم، نمی‌توانم گفت‌وگوها را طوری بنویسم که تآتری و نادرست از کار درنیایند، پس سمت راست سناریو نیز خالی می‌ماند. من به الهام لحظه ایمان دارم». برخورد عاطفی «رُسلینی» با واقعیت، در عین حال نمایشگر قدرت و ضعف او بود. به کمک سینما توانست در فیلم‌های «رم شهر بی دفاع» و «پائیزا»، رئالیسمی عینی — پدیدارشناسانه، بیافریند که بتواند هر موقعیتی را در کلیّت روابط آن مطرح سازد. بدیهی است که چنین رئالیسمی فقط در دوران تحولات و آشوب‌ها می توانست رخ دهد؛ یعنی درزمانی که هنوز خاطرهٔ وقایع

دردناک جنگ تازه بود و اهمیت تاریخی هر رویدادی، در همان نگاه سطحی در یافت می‌گردید.

اما روش بدیهه‌سازی «رُسلینی» به هیچ وجه یارای برخورد با واقعیتی بیگانه، یا بیگانه شده را نداشت. فیلم **آلمان در سال صفر** — ۱۹۴۷ — که آن را در همین کشور ساخت، به گونه ای مستند نماهایی از برلین ویران شدهٔ سال ۱۹۴۷ را با تراموا‌های انباشته از انبوه جمعیت و بازارهای سیاهش ثبت می‌کند؛ اما داستانی که «رُسلینی» برای این فیلم برمی‌گزیند، بیشتر مُلهم از ادبیات است تا واقعیت: کودک رنگ پریدهٔ در خود فرورفته ای، پدر فقیرش را می‌کشد، زیرا یک معلم همجنس باز نازی او را با ایدئولوژی «نیچه» تعلیم داده است؛ کودک بعداً خودش را از فراز عمارت مخروبه ای به زیر می اندازد. شخصیت های فیلم، کارشان برانگیختن حس ترحم است؛ موقعیت برلین پس از جنگ با نگاهی مکاشفه آمیز بررسی می‌شود، بی آن که این رأی و عقیده امکان اثبات خود را از واقعیت تصویر شده کسب کرده باشد. بازگشت «رُسلینی» از سبک فیلم های اولیهٔ خود را می‌توان در آثار بعدی او مشاهده کرد: **استرومبولی، زمین خداوند** — ۱۹۴۹ —، **فرانچسکو، دلقک خداوند** — ۱۹۵۰ —، **اروپای ۵۱** و **سفر در ایتالیا** — ۱۹۵۳ —. «رُسلینی» در این فیلم ها به نوعی عرفان کاتولیکی و درون بینی روانشناسانه می‌رسد و محیط و جامعه در آن‌ها تا حد یک دکور برای نمایش رویدادهای نامعقول سقوط می کنند.

در «استرومبولی» زنی جوان به هنگام آتشفشان و زیر تأثیر تهدیدی خیالی، به مذهب پناه می‌آورد؛ در «سفر در ایتالیا» مراسم مذهبی کاتولیکی موجب می‌شود که زوجی بیگانه باهم، دوباره با یکدیگر آشتی کنند. «فرانچسکو، دلقک خداوند» زندگی «فرانسیس» مقدس را در ابعاد تاریخی متنوعی توصیف می‌کند و در «اروپای ۵۱» تراژدی زنی را مطرح می‌سازد که پس از مرگ فرزندش خود را به صورت یکی از قدیسین احساس می‌کند و به همین علت او را دیوانه می‌پندارند.

بن بست کار «رُسلینی» در این جا بود که او دیگر با نگاه عاطفی اش قادر به درک واقعیتی نبود که خود را بیشتر در آفرینشی انعکاسی بازگو می‌کرد؛ توانایی تجزیه و تحلیل کردن — که موقعیت تغییرشکل یافته خواستار آن بود — در «رُسلینی» کاستی گرفت. «رُسلینی» در این اواخر موضوعات قدیمی دوران جنگ و نهضت مقاومت را مجدداً به کار گرفت: در **ژنرال اشتباهی** و **در رم شب بود** — ۱۹۶۰.

اما در این آثار نیز نتوانست دیدگاه های دیگری غیر از همان عقاید زمان پس از جنگ را در بارهٔ رخدادها ارائه دهد. به همین علت، این فیلم ها آدم را قانع نمی‌کنند: آن سبک وقایع نگاری که «رُسلینی» می‌کوشید آن را زنده سازد، امروزه ارزش خود را از دست داده است؛ و سرانجام فیلم **وانینا، وانینا** — ۱۹۶۱ — که فیلمی پرزیب و زیور، براساس کتاب «استاندال» بود، تنها همین را ثابت کرد که ساختن فیلم های تاریخی — ادبی به هیچ وجه کار «رُسلینی» نیست.

ویتوریو دسیکا و چزاره زاواتینی

«زوج»[۲۵] «ویتوریو دسیکا» و «چزاره زاواتینی» نسبت به رخدادهای سال ۱۹۴۵ به یکی از شیوه های

←

نئورئالیستی، واکنش هایی از خود نشان دادند که ظاهراً با سبک و شیوهٔ کار «رُسلینی» شباهت داشت. این شباهت در به کارگیری هنر پیشگان غیرحرفه ای، برداشت و نگاهی مستند گونه به واقعیت و عینیت بخشیدن به سرنوشتی فردی بود.

اما واقعیت این است که فیلم های «دسیکا» در مقایسه با آثار «رُسلینی»، از جهات مختلف تفاوت هایی اساسی دارند. نخست از نگاه موضوع: در حالی که «رُسلینی» در «رم شهر بی دفاع» و «پائیزا» به تشریح حوادث و رویدادهایی دربارهٔ جنگ و مبارزات نهضت مقاومت بسنده می‌کرد و شخصیت های آثار خود را مستقیماً در این پیشامدها دخالت می داد، «دسیکا» در «واکسی» ۱۹۴۶ — و «دزدان دوچرخه» — ۱۹۴۸ — توجه بیشتری به وقایع و سرنوشت های پس از جنگ داشت؛ البته فیلم های او قادر بودند که رویدادهای فردی و غیرظاهری را به شکل نمونه هایی اجتماعی — به نسبت اهمیت کلّیِ مستتر در آن ها — به صورتی شفاف جلوه گر سازند.

«زاواتینی» در همهٔ فیلم های «دسیکا» به عنوان سناریست به شکلی مؤثر دخالت داشته است؛ در این جا نیز ما با همان نوع همکاری معنوی سروکار داریم که در مورد «کارنه» و «پره ور».

«زاواتینی» نوشت: «تصمیم قطعی من این است که فیلم را «رمانتیسم زدایی» کنم. برآنم که به آدمیان بیاموزم که به زند گی روزانه و رویدادهای آشنا با همان شوروشوقی بنگرند که کتابی را می خوانند».

توجه به زند گی روزانه، در مرکز افکار و عقاید «زاواتینی» قرار داشت: «نئورئالیسم آموخته است که سینما... باید کوچک ترین رویدادها را بدون کم ترین دخالت خیال و تصور توصیف کند، تا بتواند در آن ها آن چیزی را بجوید که از نظر انسانی و تاریخی، دارای اهمیتی جبری است».

«زاواتینی» که به صورت پیشروترین نظریه آفرین نئورئالیسم درآمده بود، به شکلی مؤثر، تعیین کنندهٔ خط مشی فیلم های «دسیکا» در رویارویی او با واقعیت گردید؛ و بدین سان شخصیت کارگردان این فیلم ها در تعهد و التزامی انسانی، و در مشارکت و دلسوزی پر احساس او در سرنوشت قهرمانانش آشکار شد، خصوصیتی که سبک کار «دسیکا» را در مقایسه با رئالیسم سرد و «پدیدار شناسانه» ی «رُسلینی» متمایز می‌سازد.

در «واکسی» که فیلمی بود در بارهٔ یک واکسی نوجوان رُمی، «دسیکا» ی فیلم «بچه ها به ما نگاه کنید» به خوبی احساس می‌گردید. «واکسی» با تشریح زند گی دو نوجوان، جامعهٔ غیرانسانی، خودخواه و ستمگر پس از جنگ را که در آن هر کسی فقط به پیشرفت خودش می اندیشد، توصیف می‌کند. بی گمان در این فیلم عناصر اسطوره ای در همدیگر پیوندی شاعرانه خورده اند، ولی کاملاً به تار و پود بافت رئالیسم تصاویر پس زمینهٔ آن ره نیافته اند.

دو واکسی جوان به نام های «پاسکال» و «جوز په» در آرزوی داشتن اسبی سفیدرنگند؛ آن ها سرانجام از راه درآمدهایشان از بازار سیاه، اسب را می‌خرند. روزی توقیف می‌شوند؛ در زندان

→

۲۵: اصل لاتینی این اصطلاح *Tandem* است، به معنای دوچرخه ای بادو زین و یا کالسکه ای با دو اسب یراق شدهٔ پشت سرهم. تعبیر «زوج هنری» برهمین قیاس پدیدآمده است.

نوجوانان، آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کنند؛ یکی از آن‌ها خیال می‌کند که دیگری به او خیانت کرده است. بعدها میان آن‌ها برسر اسب نزاعی درمی‌گیرد و «پاسکال»، «جوز په» را به قتل می‌رساند. مضمون اسب سفید در «واکسی» به گونه ای آشکارا نشانهٔ سمبولیسم است. در فیلم به جای صدای ضربه های سُم اسب، صدای موسیقی آرامی شنیده می‌شود؛ اسب نشانه ای از رؤیاها و آرزوهای دو نوجوان است. این قسمت از فیلم نیز - همچنین از نظر عکاسی - به کمک عنصر ایجاز شاعرانه نشان داده می‌شود.

برخلاف این صحنه، توصیف واقعی و خشن زندان نوجوانان است که در آن دیوان سالاری خشک، بی عاطفگی و سادیسم به اوج خود می‌رسند. فیلم، اعتراض به رفتار با کودکان را تا حد اتهامی سخت به اجتماع گسترش می‌دهد؛ به روشنی می‌توان به این همدردی نویسنده و سازندهٔ فیلم با قهرمانانشان پی برد: در «واکسی» دنیا سراسر از دیدگاه کودکانِ در حال بلوغ و حساسیتِ پندارپرورانهٔ آنان تصویر می‌شود.

از سوی دیگر فیلم موفق می‌شود به داستان شکلی عینی ببخشد و هر بار تصاویری بیافریند که ظاهراً بدون تنظیم و دخالت کارگردان به وجود آمده است، مثلاً صحنهٔ بازارسیاه، یا توصیف نمایش فیلمی به سر پرستی یکی از بزرگان کاتولیک که در آن چند جوان از این موقعیت برای فرار استفاده می‌کنند.

«دزدان دوچرخه»ی «دسیکا» و «زاواتینی»، براساس نظر عموم، بی تردید شاهکار نئورئالیسم به شمار است. در این فیلم، زیبایی شناسی سینمای ایتالیای پس از جنگ واقعاً به خود شکل می‌گیرد. داستانی پیش پا افتاده که ظاهراً به طور تصادفی از زندگی روزمره گرفته شده است، نمایانگر موقعیت فرد در جامعه ای می‌شود که او را تا زمانی که نتواند بر پای خود بایستد — به شکلی بی رحمانه از خود می‌رانند.

«ریچی» که کارگری است بیکار، بالاخره شغل پلاکات چسبانی را برای خودش دست و پا می‌کند؛ اما او مجبور است برای این کار شخصاً دوچرخه ای تهیه کند. ولی هنوز نیم ساعت از کارش (او پلاکات فیلم «ریتا هیورث» را می‌چسباند) نگذشته است که دوچرخه اش را می‌دزدند.

پس از جست‌وجویی طولانی که در آن چند نفر از دوستانش و پسر کوچکش «برونو» او را یاری می‌دهند، دزد را پیدا می‌کند، اما از آن جا که مدرکی به زیان او ندارد و جمعیتی همداستان و تحریک شده نیز او را تهدید می‌کند، مجبور می‌شود وی را دوباره رها کند.

«دسیکا» برای این مسأله راه‌حلی ارائه نمی‌کند. پس از آن که «ریچی» در دزدیدن دوچرخهٔ متعلق به دیگری شکست می‌خورد و چیزی نمی‌ماند که توقیفش کنند، همراه پسرش در لابه‌لای جمعیتی ناشناس از نظر ناپدید می‌شود.

«دسیکا» با نگاهی پرده‌در، بی رحمی و بیگانگی دنیا را نشان می‌دهد. در برابر نومیدی «ریچی»، بی اعتنایی و عدم اطمینان رخ می‌نمایند: بی اعتنایی مأموران پلیس، بی اعتنایی کاریاب، بی اعتمادی فروشندهٔ دوچرخه که «ریچی» تصور می‌کند دوچرخه اش نزد اوست و اعتراض کسانی که می‌گویند: «همهٔ ما این جا آدم های شریفی هستیم». این مدار بستهٔ جریانات که نسبت به وقایع داستان در تناقض است نیز در ظاهر ملموس خود، تأثیری ناآشنا و بی ارتباط برجای می گذارد، مثلاً

وقتی گروهی آلمانیِ شرکت کننده در یک سمینار، سرحال و بانشاط سرگرم گفت‌وگو با یکدیگرند و زیر باران به کنار «ریچی» می‌آیند، او به کلی شکست خورده می‌نماید.

فیلم با نگاهی اعتراض‌آمیز و انتقادی، به تضاد طبقاتی جامعه می‌نگرد: مثلاً در صحنهٔ نیکوکاری تردیدآمیز، یا در رستوران که کنار فرزند «ریچی»، کودکی از «طبقهٔ بالا» مشغول صرف غذاست. با وجود این، فیلم «دزدان دوچرخه» به هیچ وجه فیلمی مارکسیستی نیست. اثر «ویتوریو دسیکا» را می‌توان به‌عنوان فیلمی دربارهٔ سرگشتگی آدمی تلقی کرد: صحنه‌های متضاد — کامیونی در حال عبور با یک گروه پرهیاهو از فوتبالیست‌ها — هر بار بیش از پیش بر تنهایی قهرمان داستان تأکید می‌ورزد؛ این تنهایی ریشه‌ای اجتماعی دارد، اما ساخت دنیای محیط پیرامون را به روشنی نشان نمی‌دهد (برعکس، دنیا نزد «دسیکا» پیچیده و لاینحل باقی می‌ماند) بلکه این دنیا توسط تماشاگر به شکلی عاطفی درک می‌شود؛ او در جریان احساس ترحمش خلع سلاح می‌گردد.

احساس گرایی عمیقی که در «دزدان دوچرخه» وجود دارد، امروزه به‌علت فاصلهٔ زمانی زیادی که با آن پدید آمده است، با روشنی بیشتری به چشم می‌خورد.

مسائل شخصی در فیلم — رابطهٔ پدر و پسر با همهٔ کشمکش‌ها و بحران‌هایی که از اعتماد متقابل ناشی می‌شود — و مسائل اجتماعی به گونه‌ای دیالکتیکی درهم نمی‌آمیزند، بلکه آن مسائل در ابعاد فردی خود آشکار می‌گردند.

نقاط ضعف پنهانی فیلمی نظیر «دزدان دوچرخه» را باید به‌حساب تضاد درونی زیبایی شناسی «زاواتینی» گذاشت. «زاواتینی» طرفدار نظریهٔ رئالیسم کاملاً مستند است: به‌نظر او نئورئالیسم وقتی به‌صورت آرمانی درمی‌آید که از هرگونه تخیل سینمایی یا رمان گونه به‌دور باشد، تا بر پردهٔ سینما، راه را برای زندگی آزاد بگذارد.

به‌نظر «زاواتینی»، هنر باید از تخیل چشم بپوشد و خود را یکسره در اختیار واقعیت بگذارد تا وظیفهٔ روزانه‌اش را به پایان برساند.

«زاواتینی» نوشت: «مهم‌ترین بدعت نئورئالیسم در این شناخت نهفته است که واقعیت برخوردار از چه غنای عظیمی است و تنها کافی است که به آن عطف توجه شود».

نظریات او در تاریخ نئورئالیسم آشفتگی‌هایی ایجاد کرده است؛ زیرا چنین می‌نماید که رهنمودهایی را مژده می‌دهد: این که به کارگیری هنرپیشگان غیرحرفه‌ای و انتخاب موضوع از حوادث واقعی، به تنهایی، می‌تواند سبک نئورئالیسم را پدید آورد.

نظریات «زاواتینی» به‌عنوان یک نظام، فقط اعتباری موقتی دارد، حتی اگر اصول اساسی آن یعنی «توجه به مسائل اجتماعی» و «شناخت مناسبات متقابل همهٔ موجودات زنده» همچنان ارزش خود را داشته باشند.

«زاواتینی» نتوانست برای به‌سخن درآوردن «اعمال»، از به کارگیری قصه چشم پوشی کند؛ و بدین‌سان همان ذهنیتی که به‌سبب شکل مستندگونهٔ داستان، ظاهراً از آن طرد شده بود، دوباره از راهی دیگر به آن داخل گردید: حتی فیلمی چون «دزدان دوچرخه» نیز سرشار از لحظات تخیلی است.

موقعیت هنری «زاواتینی» و «دسیکا» به این علت دستخوش تزلزل بود که این هنر نمی‌توانست میان ابداع و عینیّت، رابطه ای دیالکتیکی پدید آورد و تنها آن ها را در برابر هم قرار می‌داد.

فیلم ابداعی «ویسکونتی» یعنی **زمین می‌لرزد** —۱۹۴۸—، بسیار «عینی تر» از «دزدان دوچرخه» مؤثر افتاد.

از ورگانو تا ویسکونتی

در کنار «رُسلینی» و «دسیکا» («ویسکونتی» ابتدا در سال ۱۹۴۸ توانست فیلم دیگری بسازد) در نخستین سال های پس از جنگ، گروهی از کارگردانان جوان به کار پرداختند: «زامپا»[26]، «ورگانو»[27] و «د. سانتیس»[28]، فیلم هایی ساختند که بی آن که شاهکاری شمرده شوند، نمایشگر موقعیت نئورئالیسم بودند.

«آلدو ورگانو»، ۱۸۹۱ — ۱۹۵۷، که در سال ۱۹۳۱ در نوشتن سناریوی فیلم **خورشید** (اثر «بلازتی») همکاری کرده بود، دست به کار ساختن فیلم **خورشید همچنان می دمد** —۱۹۴۶— گردید که فیلمی بود دربارهٔ نهضت مقاومت و از نظر سبک شباهت به سرمشق خود یعنی «رُسلینی» داشت، اما مضمون آن عمیقاً به تضادهای طبقاتی چشم می‌دوخت. در همان حالی که مالکین اراضی بزرگ در یک روستای ایتالیا با اشغالگران آلمانی در مراوده اند، کشاورزان به نهضت مقاومت می پیوندند.

«خورشید همچنان می دمد»، برخوردار از آن بُعد اجتماعی بود که فیلم های «رُسلینی» فاقد آن بودند. «ورگانو» به سبب گرایش های مارکسیستی بعدها نتوانست فیلم های دیگری بسازد و در میان فیلم هایی هم که ساخته بود، فیلمی که دارای ارزش به خصوص هنری باشد، یافت نمی‌شد.

«جوز په د. سانتیس»، زادهٔ ۱۹۱۷، در دوران فاشیسم، یکی از برجسته ترین ناقدان مجلهٔ «سینما» به شمار می آمد. در سال ۱۹۴۲ دستیار «ویسکونتی» در ساختن فیلم «وسوسه» بود و در ۱۹۴۶، «ورگانو» را در ساختن «خورشید همچنان می‌دمد» یاری کرد.

نخستین فیلم مستقل «د. سانتیس»، **شکار غم انگیز** —۱۹۴۷— بود که نمایشگر شیوهٔ کار مشخص «د. سانتیس» در تلفیق و ترکیب عناصر نئورئالیستی و نمایشی است.

اتومبیل بارکش یک شرکت تعاونی که حامل مبالغ هنگفتی پول از محل فروش محصول سالیانه است، در دلتای «پو» به سرقت می رود. کارکنان شرکت تعاونی مستقلاً به جست وجوی دزدان (که در میان آن ها یک زن فاشیست و یک آلمانی وجود دارد) می‌پردازند و آن ها را در یک خانه محاصره می‌کنند. «شکار غم انگیز» در تصاویر سینمایی مؤثری به ستایش فعالیت های دسته جمعی روستاییان می پردازد؛ صحنهٔ مشاوره های پرهیجان اعضای تعاونی و راهزنان فراری در اتومبیل باری به طرزی دراماتیک در یکدیگر ادغام شده اند.

آنچه به نظر چشم گیر می‌آید، این است که فیلم، واکنش های فردی را هر بار با رخدادهای

26: Zampa. 27: Vergano. 28: de Santis.

سیاسی و اجتماعی درهم می‌آمیزد؛ با این حال در «شکار غم انگیز» بیش از یک بار، ساختار فیلم های هیجان انگیز به جلوه درمی‌آید.

فیلم **برنج تلخ** — ۱۹۴۹ — رپرتاژگونه ای بود انتقادی — اجتماعی از موقعیت زنان استثمار شدهٔ شالیکار در «پیه مون»، به همراه داستانِ ملودراماتیکِ عاشقانه ای که به‌خصوص توجه بسیاری به زیبایی های «سیلوانا مانگانو» جذاب داشت.

«د. سانتیس» در فیلم **درمیان درختان زیتون صلح نیست** — ۱۹۵۰ — سرگذشت مبارزه ای طبقاتی را در دهکده ای توصیف می‌کند. مالکی در نتیجهٔ آشفتگی های ناشی از جنگ صاحب ثروت و مکنتی فراوان می‌گردد، اما همبستگی دهقانان، نقشه های مکرآمیز او را درهم می‌ریزد.

«آلبرتو لا توادا»[۲۹]، زادهٔ ۱۹۱۴، که در گذشته جزو کالیگراف ها محسوب می‌شد، پس از ۱۹۴۵ دوباره به فعالیت پرداخت و دست به کار ساختن فیلم **آدم‌کش** — ۱۹۴۶ — شد. فیلمی با نقطهٔ آغازی وریستی (یک اسیر جنگی ایتالیایی به خانه و کاشانه اش بازمی‌گردد)، اما با قصه ای به شدت ملودراماتیک.

فیلم **بی رحم** — ۱۹۴۷ — نیز به همین شکل دوپهلو بود: در یک بازارسیاه امریکایی — ایتالیایی در «لیورنو» به‌عنوان زمینهٔ داستان، حکایتی عشقی و قراردادی با پایانی پرهیجان جریان می‌یابد. «بی رحم» یکی از انگشت‌شمار فیلم های ایتالیای پس از جنگ است که بر خصلت هنری تصویر تأکید می‌کند و برخوردار از مونتاژی سریع است. «لا توادا» همیشه فقط ظاهراً با نئورئالیسم همبستگی داشت؛ قلمرو اصلی کار او را فیلم سازی از روی ادبیات تشکیل می‌داد: در آثاری نظیر **جنایت جووانی اپی سکوپو** — ۱۹۴۷ — براساس نوشتهٔ «دانونتزیو»[۳۰]، **آسیاب کنار پو** — ۱۹۴۸ — از روی رمان «ریکاردو باکلی»[۳۱] و **شنل** — ۱۹۵۲ — بر پایهٔ نوشتهٔ «گوگول»، کامیابی های درخوردی به‌دست آورد؛ به‌خصوص فیلم «شنل» به خاطر پرداخت رؤیایی و در عین حال واقعی اش از داستان گوگول.

«لا توادا» فیلمی بسیار انتقادی — اجتماعی نیز به نام **ساحل** — ۱۹۵۴ — پدید آورد: جامعه، فاحشه ای را طرد می‌کند، اما چون او بازو در بازوی میلیونری بازمی‌گردد، گناهش را بر او می‌بخشند.

«لوئیجی زامپا» نیز نمایندهٔ نوعی نئورئالیسم شاد و طنزآمیز است که از ایجاد هیجان و تحریک ابایی ندارد. «زامپا»، زادهٔ ۱۹۰۵، در همان دوران جنگ، به ساختن چند فیلم دست زده بود. فیلم **زیستن درصلح** — ۱۹۴۶ — او موفقیت بزرگی به دست آورد.

این فیلم داستان کمدی — تراژیک یک روستایی است که تلاش می‌کند خود را از بندهای جنگ برهاند و برای این کار با هرکس به خوبی رفتار می‌کند، اما با این همه در آخرین دقایق جنگ به ضرب گلولهٔ آلمانی ها کشته می‌شود. موفقیت بزرگ این فیلم به سبب طنز شهرستانی «زامپا» و بینش او در زمینهٔ درام و کمدی و همچنین گرایش او به حل ساده و راحت مشکلات بود.

بهترین فیلم «زامپا» **سال های بحرانی** — ۱۹۴۷ — نام داشت که آن‌را بر شالودهٔ رمان «ویتالیانو برانچاتی»[۳۲] پدید آورد. این فیلم داستان یک کارمند سیسیلی است که فاشیست می‌شود تا

29: Alberto Lattuada.
30: d'Annunzio.
31: Ricardo Bacchelli.
32: Vitaliano Brancati.







روبرتو رُسلینی
پاییزا
۱۹۴۶













ویتوریودسیکا
دزدان دوچرخه
۱۹۴۸









بتواند شغلش را حفظ کند، اما پس از آزادی ایتالیا شغل خود را از دست می‌دهد. فیلم، تصویری انتقادی و تحریک‌آمیز از جامعه ترسیم می‌کند؛ به گذشته با طنزی گزنده می‌نگرد. در فیلم **محاکمه درشهر** — ۱۹۵۱ — به زندگی اشرار دنیای زیرزمینی ناپل به‌نام «کامورا» می‌پردازد. فیلم **سال‌های آرام** — ۱۹۵۳ — که باردیگر آن‌را در سیسیل تهیه می‌کند، داستانی مشابه «سال‌های بحرانی» با تفاوت زمانی دارد. یک معلم ضد فاشیست از روی درماندگی به‌زندان پناه می‌برد، در حالی که در همین احوال یکی ازطرفداران سابق «موسولینی» دست به کارمعاملات کلانی است.

چنین می‌نماید که در دوران ما، «زامپا» فقط به کمدی روی آورده است: فیلم **زن دزد، مرد دزد** — ۱۹۵۷.

اما برجسته‌ترین اثر سینمایی پس از جنگ ایتالیا، فیلم کارگردانی است که خود از پایه گذاران نئورئالیسم به شمار است: **زمین می‌لرزد** — ۱۹۴۸ — اثر «لوکینوویسکونتی».

«ویسکونتی» این فیلم را در میان ماهیگیران سیسیلی پدید آورد و تصمیم داشت دو قسمت دیگر نیز بر آن بیفزاید: یکی دربارهٔ روستاییان سیسیلی و دیگری دربارهٔ کارگران معادن گوگرد سیسیل. اما او هرگز نتوانست این سه گانه (تریلوژی) را پدید آورد. «ویسکونتی»، «زمین می‌لرزد» را بر پایهٔ رمان **دلزدگان** اثر «جووانی ورگا» ساخت. اما او در موضوع داستان این نویسندهٔ وریستی، بُعدی تازه پدید آورد: شخصیت ماهیگیر جوانی به‌نام «نتونی» — که در رمان «ورگا» شخصیتی فرعی است — در «زمین می‌لرزد» به‌صورت شخصیت اصلی ظاهر می‌شود.

در حالی که «نتونی» در رمان «ورگا» از شرایط زندگی خود رنج مبهم و مختصری می‌برد، در فیلم «ویسکونتی» به‌صورت محرک طغیان و شورش در برابر سوداگران واستثمارگران بزرگ ماهی در می‌آید. او حساب خود و خانواده‌اش را از آن‌ها جدا می‌کند و برای خود به‌ماهیگیری می‌پردازد؛ اما هوای توفانی، قایقش را درهم می‌شکند.

«نتونی» ناچار است باردیگر به‌انقیاد معامله‌گران بزرگ درآید؛ اما با همین شکست پی‌می‌برد که اگر ماهیگیران به‌طور دسته‌جمعی اقدام کنند، در آینده امکان رهایی وجود خواهد داشت.

«زمین می‌لرزد» نه‌تنها به‌شکلی متضاد بر جبر اجتماعی حیات آدمی تأکید می‌ورزد، بلکه این تأکید بر مسئولیت آدمی نسبت به‌سرنوشت خود نیز که نئورئالیست‌ها آن‌را در تجربهٔ تاریخی خود کشف کرده بودند، صورت می‌گیرد. نئورئالیسم خشنِ نخستین فیلم‌های پس از جنگ، با «زمین می‌لرزد» سبکی تازه پدید آورد. در فیلم «ویسکونتی»، واقعیت به‌آن مفهوم نبود که نزد «دسیکا» و «رُسلینی» دیده می‌شد؛ یعنی به گونه‌ای مستقیم از تجربه‌های ادراک شده و به‌شکلی مستندگونه برداشت شود.

با آن که ماهیگیران دهکدهٔ «آچیترزا» بازیگران «زمین می لرزد» هستند و گفت‌وگوهای فیلم به‌زبان سیسیلی بدیهه‌سازی می‌شود (بعدها برای درک عمومی ناگزیر شدند آن را به ایتالیایی ترجمه کنند) با همهٔ این حرکات، یعنی تقسیم بندی بازیگران، هیچ نما یا حرکت دوربین اززیرنگاه و

تخیل «ویسکونتی» بیرون نمی‌ماند. همان تخیلی که «زاواتینی» به شدت آن را از سینما دور ساخته بود، مثلاً صحنهٔ ماهیگیری شبانه: قایق های ماهیگیری با مشعل های فروزان برآب تیره‌رنگ چنان از کنار هم می‌گذرند که گویی برخوردار از طراحی حرکت هستند و در همین حال صدای زنگ ها طنین می اندازد و فریادهایی در تاریکی بلند می‌شود. آدم ها در چارچوب پنجره ها به شکل تابلونقاشی ظاهر می‌شوند و دوربین در حرکات افقی و مستقیم خود، ساحل این دهکدهٔ کوچک ماهیگیری، صخره‌های تیزمحیط بر دهکده و نیز دریا را، نشان می‌دهد.

در هنگامهٔ یک توفان، چون مردان با قایق هایشان برآب دریا پدیدار می‌شوند، زنان آنان همچون راهبه ها، درلباس های سیاه روی صخره های ساحلی به آب دریا خیره می‌مانند؛ و «آندره بازن» متوجه می‌شود که ماهیگیران «زمین می‌لرزد» پوشش های مندرس برتن ندارند، بلکه جامه های آنان به سان «شاهزادگان تراژدی»، آراسته شده است.

باری دراین فیلم، نه به‌نوعی زیبایی شناسی تردیدآمیز برمی‌خوریم و نه به اختلافات اجتماعی که زیرقشری ازمواد تزیینی پنهان شده باشند؛ کم ترفیلمی یافت می‌شود که مانند «زمین می‌لرزد» بتواند وقایع و حوادث خود را به شکلی چنین شاخص، شفافیتی اجتماعی ببخشد. بیش از همه، درسیمای زیبایی شناسانهٔ فیلم که با دقت و تفکر پرداخت شده است و در ریتم آهسته و توصیفی آن، فاصلهٔ سازندهٔ فیلم با اثرش مشخص می‌شود.

اتفاقاً در پیچیده‌ترین و شاعرانه‌ترین نماهای فیلم، داستان، ژرفایی انسانی و اجتماعی می‌یابد: مثلاً در برخورد «مارا» خواهر «نتونی» با «نیکولا» ی بنّا. چون «مارا» برایش توضیح می‌دهد که ازدواج آن ها به سبب فاجعه ای که رخ داده و خانوادهٔ آن ها را به هم ریخته است، امکان‌پذیر نیست؛ یا در گفت‌وگوهای «نتونی» با برادرش «کولا» در برابر آئینه: دوربین به گونه ای هنرمندانه آن‌دو را دور می‌زند و چهره های آن ها را در تضاد با تصاویر صورت هایشان در آئینه نشان می‌دهد و در این حال «نتونی» بیهوده می‌کوشد برادرش را قانع کند که راه دیگری غیر ازنبرد مستقیم درمحل، وجود ندارد.

این صحنه که شاهکاری نبوغ آسا از «مونتاژ درونی» است، بی آن که در آن ازبرش استفاده شده باشد، تماشاگر را شیفته می‌سازد، و در عین حال فاصله ای پدید می آورد که تماشاگر بهتر بتواند به ژرفا و اهمیت واقعه پی ببرد.

در «زمین می‌لرزد» وحدت زیبایی شناسی «خاص» و «عام» به‌طور کامل به‌وقوع می‌پیوندد: «نتونی»، قهرمان داستان، درعین حال که نمایشگر واقعیت امروزی سیسیل است، نمایندهٔ نسل های بی شماری ازشکست‌خوردگان و ستمدیدگانی است که با طغیان خود، به‌زندگی آنان معنای تازه ای بخشیده است.

«زمین می‌لرزد» پس از نخستین نمایش نتوانست موفقیتی به‌دست آورد. این فیلم در سال ۱۹۴۸ ــ پس از **هاملت** اثر «لارنس اولیویر» ــ در ونیز موفق به اخذ جایزهٔ دوم شد، اما «ویسکونتی» ناچار گردید فیلمش را که ابتدا سه ساعته بود، بسیار کوتاه کند؛ حتی از آن‌پس نیز نمایش فیلم عملاً فقط درفیلم خانه ها صورت گرفت.

گریز و تعهد در سینمای فرانسه

در ۱۹۴۰، رویدادهای جنگ، تولیدات سینمایی فرانسه را فلج کرد. نخست در پایان همین سال بود که «مارسل پانیول» در منطقهٔ جنوبی فرانسه، «منطقه‌ای که اشغال نشده بود»، در استودیو شروع به کار کرد.

در این فاصله مقامات اشغالگر آلمانی، صنایع سینمایی فرانسه را در کنترل خود گرفته بودند؛ قسمت تبلیغاتی سازمان سینما، ترتیبی اتخاذ کرد که سینمای فرانسه را راه‌اندازی کند. به‌منظور نظارت بهتر بر تولیدات و همچنین برای بهره‌برداری مادی بیشتر از فیلم‌ها، آلمانی‌ها شعبهٔ سازمان سینمایی «اوفا» را در فرانسه به‌نام «کنتینانتال» تأسیس کردند. این شرکت، سیاست تولید مشترک مؤسسات «توبیس» را ادامه داد.

«شرکت کنتینانتال» طی چهار سال دوران اشغال، سی فیلم پدید آورد (از مجموع دویست و بیست فیلم) در حالی که بزرگ‌ترین تولیدکنندگان فرانسوی — «پاته» و «گومون» — در همان فاصلهٔ زمانی، اولی فقط چهارده فیلم و دیگری ده‌فیلم تولید کردند. اغلب فیلم‌های کنتینانتال، فیلم‌های کمدی و درام‌های پلیسی بودند؛ با این حال کارگردانانی نظیر «دکوئین» و «کلوزو» برای اولین بار برای این شرکت به کار فیلم‌سازی پرداختند: هر فیلمی که در فرانسهٔ اشغالی به‌نمایش درمی‌آمد، ناچار بود از سانسور مضاعف «مرکز کنترل فیلم» و «فرماندهی ارتش آلمان» عبور کند؛ در حالی که بر فیلم‌های ساخته شده در منطقهٔ غیراشغالی، سانسور حکومت ویشی نظارت داشت؛ این مقامات کنترل سختی را به اجرا می‌گذاشتند، اما این کار مانع از آن نمی‌شد که ساختن فیلم‌هایی با محتوای «مخرب» نیز از نگاهشان دور بماند.

جنگ و دوران اشغال، برخلاف انتظار به توسعه و پیشرفت سینمای فرانسه کمک کرد. نه تنها شمار سینماروها در دوران جنگ رو به افزایش نهاد — مانند اغلب کشورهای اروپایی — (از ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۳ سینماروهای فرانسه دو برابر شد) بلکه تحریم فیلم‌های آلمانی که به‌عنوان تنها رقیب خارجی (در کنار شمار اندکی فیلم‌های ایتالیایی) وجود داشت، سبب گردید که درآمد تولیدکنندگان رو به فزونی گذارد. برای نخستین بار از سال ۱۹۱۴، بیش از نه دهم درآمد سینماها، روانهٔ صنایع فیلم‌سازی داخلی گردید. در سال ۱۹۴۴ که فعالیت نهضت مقاومت در جلوگیری از ورود ابزار و نیروی برق برای صنایع شدت گرفت، تولید فیلم دوباره فلج گردید؛ شمار سینماروها نیز رو به کاستی

نهاد؛ پس از رهایی پاریس در اوت ۱۹۴۴، نهضت مقاومت در پاریس، دست به ایجاد مرکز ملی ادارهٔ امور سینمایی زد و «ژان پَن لوه»[1] که با آثار مستند و علمی خود از اعتبار و شهرت برخوردار بود، در رأس آن قرار گرفت. این مرکز از ماه سپتامبر به بعد، فیلم های جدید اخبار هفتگی را با نام «اخبار فرانسهٔ آزاد»، عرضه کرد. تولید فیلم های نمایشی، به علت کمبود هرازگاهی نیروی برق، به بعد از ۱۹۴۵ موکول گردید.

تأسیس مدرسهٔ سینمایی «ایدک»[2] در سال آخر دوران اشغال صورت گرفت. پس از آزادی، بزرگ ترین مسألهٔ تولیدکنندگان سینمای فرانسه، رقابت با فیلم های امریکایی بود.

یک قرارداد فرانسوی ـ امریکایی، مدت نمایش فیلم های فرانسوی را در سینماها، به حداقل ممکن تقلیل داده بود.

در سال ۱۹۴۶ باردیگر حدود یکصد فیلم ساخته شد؛ قانون «کمک های مالی به صنایع سینمایی» به یاری تولیدکنندگان فیلم آمد. با این همه بسیاری از مشکلات اقتصادی در سال های پس از جنگ سبب شد که اغلب تولیدکنندگان در فیلم هایشان، به دلایل تجاری، بیشتر به موضوعات سنتی روی بیاورند.

گریز از واقعیت تحمیل شده

مسؤلان سانسور ارتش آلمان و حکومت «پتن» در دوران اشغال کوشیده بودند که سینمای فرانسه از پرداختن به موضوعات سیاسی مشکوک بپرهیزد. در برابر فیلم های «سقوط کرده»ی پیش از جنگ، که معمولاً آثار «کارنه» را در برمی‌گرفت، اینک سعی می‌شد فیلم هایی باارزش های «جدید» کار، خانواده، سرزمین پدری (در مقابل شعار سنتی آزادی، برابری و برادری) تبلیغ شود. با این همه در این میان ـ صرف نظر از چند فیلم کوتاه با محتوای آشکار فاشیستی ـ آثاری پدید آمد که ایدئولوژی «پتن» را بیان می‌کرد. تنها در یک فیلم کنتیننتال، اثر «هنری دکوئین»، به نام **ناشناس ها در خانه** ـ ۱۹۴۲ ـ که براساس رمان «سیمنون»[3] ساخته شده بود، زمزمه های تبلیغاتی نیز درآمیخت: فیلم گویا فرزند یک تاجر «غیرآریایی» را به عنوان مسؤول یک توطئهٔ جنایی معرفی می‌کند. فیلم دیگری به نام **قانون بهار** ـ ۱۹۴۲ ـ به کارگردانی «دانیل نورمن»[4] چنان غلوآمیز به تبلیغ آرمانی بودن خانواده اشاره می‌کند که درعمل به زیان هدف های خود مؤثر می افتد.

اما با این همه بخش اعظم سینمای فرانسه نسبت به رژیم «ویشی» جبهه ای مخالف می‌گیرد. از آن جا که تقریباً هر اشاره به دوران معاصر، موجب توقیف از طرف سانسور می‌گردید، سازندگان فیلم ناچار به موضوعات افسانه ای و تخیلی پناه می‌بردند. سنت واقع گرایی پیش از جنگ سینمای فرانسه در

1: Jean Painlevé. 2: I.D.H.E.C. 3: Simenon.
4: Daniel Norman.

سال های چهل جای خود را به سبک تازه ای از زیبایی شناسی بخشید که از واقعیت به دور بود و در همین شیوهٔ بیانی بود که شماری از مهم ترین کارگردانان، آثاری عرضه کردند.

از شاخص های این تحول، فیلم های زمان جنگ «کارنه» محسوب است. «کارنه» — تنها کارگردان بزرگ پیش از جنگ بود که وقتی «رنه کلر»، «دووی و یه» و «رنوار» به امریکا مهاجرت کردند، در فرانسه باقی ماند.

او نخست می‌کوشید فیلمی براساس موضوعی «آرمانی» [5]، مربوط به سال ۴۰۰۰ بسازد. وقتی این برنامه به هم خورد، «کارنه» به افسانه ای قرون وسطایی و «بی زمان» روی آورد که «ژاک پره ور» و «پی یر لاروش» به شکل یک فیلم نامه تنظیم کرده بودند: **مهمانان شب** — ۱۹۴۲.

دو خوانندهٔ اسرارآمیز که مسافر ولایتی هستند، وارد قصری قرون وسطایی می شوند؛ به زودی معلوم می‌شود که آن دو («ژیل» و «دومینیک»)، فرستادگان شیطانند. اما «ژیل» برخلاف پیمان خود، عاشق دختر صاحب قصر می‌شود. این جاست که شیطان شخصاً ظاهر می‌شود و «ژیل» را به زندان می اندازد و خاطره های او را از ذهنش پاک می کند؛ اما چون نمی تواند عشق او را به «آنه» ویران کند، هر دو عاشق و معشوق جوان را به مجسمه هایی بدل می‌کند؛ ولی قلب آن دو در دل سنگ نیز همچنان می‌تپد.

«مهمانان شب» برخوردار از بیانِ باروک گونهٔ قصه های عاشقانهٔ قدیمی است. زمان زمینی، برای لحظه ای در فیلم متوقف می‌شود؛ همهٔ آدم ها در هر حرکتی که هستند خشک می‌شوند ولی در همین حال فرستادگان دنیای دیگر به بازی خود ادامه می‌دهند. دکورها و تکنیک عکس ها، شخص را به یاد نقاشی های کتاب های دوران قرون وسطا می اندازند. اما در پس قشر ظاهری دنیای گذشته که با دقت بازسازی شده است، باردیگر موضوع قدیمی کارهای «کارنه» — «پره ور» بروز می‌کند: در برابر نیروهای «اهریمنی»، نیروهای «اهورایی»، هر چند به شکلی نمادین، پیروز می‌شوند. در این میان «کارنه» موضوعی قدیمی از دنیای سینما و ادبیات را به کار بست: مأموران آن دنیا فقط با خستگی و بی میلی می‌توانند شغل خود را اداره کنند؛ در فیلم «مرگ خسته» ی «فریتس لانگ» و «اورفه» ی «کوکتو» نیز درست همین دیدگاه مطرح شده است. سبک تزیینی فیلم با خیال‌پردازی های خود فاصله می‌گرفت. با این همه فیلم «مهمانان شب» در فرانسهٔ دوران اِشغال، اهمیتی درخورد یافت: مقاومت آشتی ناپذیر «آنه» در برابر شیطان، بی شباهت به پایداری فرانسوی ها علیه اشغالگران نیست.

موضوع فیلم **بچه های بهشت** که در سال ۱۹۴۳ ساختن آن آغاز گردید و به علت رویدادهای جنگ در ۱۹۴۵ به پایان رسید، به عصر نزدیک به ما یعنی قرن نوزدهم برمی‌گردد؛ اما فیلم به این دوران نیز از دیدگاه تاریخی می‌نگرد.

شخصیت های آن، هنر پیشه ها و پانتومیم ها هستند که هستی واقعی آنان با زندگی برصحنه درهم آمیخته است؛ هنر و زندگی با یکدیگر غوطه می‌خورند.

5: Utopik.

نخستین نما به روی پرده ای گشوده می‌شود که به آرامی بالا می‌رود و در همین حال نگاه را به صحنه ای خیالی می‌کشاند که در آن، قهرمانان فیلم به عنوان بازیگران سرنوشت خود ظاهر می‌شوند.

فیلم که سناریو و گفت و گوهایش را باردیگر «پره‌ور» نوشته، همهٔ ترفندهایش را از ادبیات گرفته است: «ناتالی» هنرپیشه، «میم باپتیست» مالیخولیایی را دوست دارد؛ اما او عاشق «گرانس» اسرارآمیز است. پس از گذشت سال ها از ازدواج آن دو «میم» یک باردیگر با «گرانس» روبه‌رو می‌شود و به خاطر او از زن و فرزند خود می گذرد؛ اما «گرانس» در ازدحام نفوذناپذیر یک کارناوال از نظر پنهان می‌شود؛ کارناوالی که فیلم با آن آغاز شده بود.

«بچه های بهشت»، قدرت تأثیر خود را از کمالی که در زیبایی شناسی شیوهٔ ساخت آن وجود دارد کسب می‌کند. در حرکات لال بازی «ژان لویی بارو»[6] و در تسلطی که بر اندام های بدنش دارد، قصهٔ فیلم نهفته است و آن را تا سطحی شاعرانه بالا می‌کشد.

درواقع سه شخصیت اصلی — «گرانس»، «باپتیست» و رقیب او «فریدریک لمتر» —، سه نفر کلاسیک کمدین های ایتالیایی را در فیلم تجسم می‌بخشند: «کلومبین»، «پی یرو» و «هارلکین»؛ فیلم آگاهانه براین تشابه تأکید می ورزد.

شخصیت ها مفتون هاله ای از اسرارند؛ چنین می‌نماید که سرنوشت با این حال، ناظر بر روابط آن‌هاست. در این فیلم هر چیزی در خود، نشانه ای از سلیقه، شعور و احساس درک موسیقی دارد؛ با این حال نمی‌توان از این احساس چشم پوشید که «بچه های بهشت» در شکل ادبی خود درواقع متعلق به قرن نوزدهم است. سنت گرایی ظریف این فیلم، اغلب در فیلم خانه های آلمان به عنوان منشأ الهامی برای سینمای هنری آینده مورد سوء استفاده قرار گرفته است، ضمن این که در ایجاد علاقه به «بی زمانی» نقش داشته است. «بچه های بهشت» برای «کارنه» و «پره‌ور» اعتبار بزرگی به دست آورد؛ آن ها ناچار بودند در یک محاکمه علیه پخش کننده، ازفیلم سه ساعت و نیمهٔ خود که در دو بخش ساخته شده بود، دفاع کنند. اما فیلم های بعدی «کارنه» که در آن ها برعلاقهٔ او به رؤیا و خیال بافی تأکید بیشتری می‌شد، چندان راضی کننده نبودند.

دروازه‌های شب — ۱۹۴۶ — قصه ای واقع گرایانه ازپاریس سال ۱۹۴۵ را به شکلی نمادین بیان می‌کند: یک ولگرد که در همهٔ لحظه های حساس فیلم به گونه ای اسرارآمیز ظاهر می‌شود، نقش آفرین «سرنوشت» است.

پس از شکست کامل این فیلم، «کارنه» ناگزیر شد سه سال تمام در انتظار موضوع تازه ای صبر کند. **ماری بندر** — ۱۹۴۹ — درامی عاشقانه بود درمحیط بندری و کشتی ها، بدون آن که از نظر هنری واجد ارزش چشمگیری باشد. برعکس، فیلم **ژولیت با کلید رؤیاها** — ۱۹۵۱ — نمایشگر ارزش های والا تری بود: مردی جوان در زندان، دستخوش رؤیایی عجیب با معشوقهٔ خود می‌شود؛ با او در سرزمینی برخورد می‌کند که مردمش حافظه شان را از دست داده اند؛ فیلم که برزیبایی های تجسمی

6: Jean Louis Barrault.　　7: Expressive.

تصویر ارزشی بسیار می‌گذارد، سرشار از سمبول هاست و واقعیت و رؤیا در آن، درهم می‌آمیزد. در این جا نیز آنچه به رؤیا وابسته است — درست برخلاف **بونوئل** — از تجرید ادبی نشأت می‌گیرد؛ فیلم با واقعیت رابطه ای ندارد و شخصیت هایش، طرح هایی بیش نیستند.

سقوط «کارنه» پس از ساختن فیلم **ترزراکن** — ۱۹۵۳ —، براساس رمان «زولا»، که از نظر توصیف محیط و شیوهٔ کار، ارزشمند اما غلوآمیز بود، آغاز گردید؛ عنصر اعتقادات جبری درفیلم هایش تا حد کلیشه های احساساتی سقوط کرد؛ **هوای پاریس** — ۱۹۵٤ — و **سرزمینی که از آن می‌آیم** — ۱۹۵٤ — ساخته هایی بودند تجاری؛ **حقه بازها** — ۱۹۵۸ — و **زمین های مخروبه** — ۱۹٦۰ — که این یکی مسائل زندگی و جوانان امروزین را مطرح می‌ساخت— دو آزمایش بیهوده‌ای بودند که ورشکستگی کامل «کارنه» را مُهر تأیید زدند.

در شرایط غیرعقلاییِ تحمیل شدهٔ دوران جنگ، دو شخصیت دیگر سینمای فرانسه موفق به کشف جنبه ای موافق طبع خود شدند: «دلانوا» و «کوکتو».

«ژان دلانوا» [8]، زادهٔ ۱۹۰۸، در پایان دههٔ سی کار خود را با فیلم های تجاری آغاز کرد: **پونت کارال** — ۱۹٤۲ — سرگذشت سربازی از دوران ناپلئون است که حتی پس از سقوط امپراتوری، هنوز به ایده آل های خود وفادار مانده است— این فیلم نیز اشارهٔ دیگری است به شرایط مشابه در فرانسهٔ امروزین.

اما «دلانوا» در فیلمی توانست ارزش های خود را کشف کند که فیلم نامه و گفت و گوهایش را «ژان کوکتو» نوشته بود: **بازگشت ابدی** — ۱۹٤۳. «دلانوا» بعدها نیز همچنان کارگردان فیلم نامه هایی باقی ماند که دیگران می‌نوشتند (از آن جمله فیلم **کار از کار گذشت** — ۱۹٤۷ — اثر «سارتر»). «بازگشت ابدی»، افسانهٔ «تریستان» و «ایزوت» را به شکلی ابهام انگیز به دوران معاصر انتقال می‌دهد: برسر راه خوشبختی «تریستان» (جوانی اشرافی، ورزشکار و با چهره ای شمالی) و «ایزوت» («ناتالی» چشم آبی و موبور) یک کوتولهٔ خبیث و شیطان صفت ظاهر می‌شود. «بازگشت ابدی» فیلمی است با ساختاری زیبایی شناسانه و محتوایی فاشیستی که چندان آشکار نیست (تفاوت بین «تریستان» و «ایزوت» که انسان هایی هستند اصیل، و کوتوله ای که «غیرانسانی» است)، و در پایان درگیر احساسات گرایی جبری می‌شود؛ با این همه او توانست به سبب شکوه و زیبایی تصویری فیلمش به شهرت و اعتبار دست یابد.

کار بعدی «دلانوا»، «سمفونی پاستورال» — ۱۹٤٦ — بود که براساس رمان «آندره ژید» ساخته شد و تعارض روانشناسانهٔ کتاب «ژید» را به ملودرامی با آدم های ایده آل و «تصاویر ناب» بدل ساخت.

آمیزه ای مشکوک از احساسات گرایی و معنویت، شاخص فیلم های بعدی «دلانوا» بود: مثلاً فیلم **خداوند نیازمند آدم است** — ۱۹۵۰ — و **لحظهٔ حقیقت** — ۱۹۵۲.

8: Jean Delannoy.

«ژان کوکتو» که در سال ۱۹۳۰ با فیلم **خون یک شاعر** نخستین آزمایش های سینمایی اش را آغاز کرده بود، پس از نوشتن «بازگشت ابدی»، گفت وگوهای فیلم **زنان جنگل بولونی** اثر «روبر برسون» را نیز تنظیم کرد. اما در سال ۱۹۴۶ بود که او نخستین فیلم خود را کارگردانی کرد: **دیوو پری.**

«کوکتو» فیلم خود را به کسانی تقدیم کرد که «هنوز اثری از نشاط دوران کودکی را حفظ کرده اند، یا از زندگی واقعی خسته شده اند...». او از یک قصهٔ کودکان مربوط به قرن هجدهم، افسانه ای ساخت دربارهٔ اسطورهٔ عشق و مرگ: یک شاهزاده به صورت دیوی زشت روی جادو شده است؛ برای رهایی او، باید کسی دیو را بکشد، اما خودش به صورت دیو درخواهد آمد.

«کوکتو» با ساختن «دیو و پری» در ترکیبی اسرارآمیز و تصاویری زیبا و خوف انگیز، درخشید؛ دکور و طبیعت به صورت دنیایی فوق طبیعی درهم ادغام می‌شدند؛ حتی دیو نیز برخوردار از نوعی نیروی درخشندهٔ انسانی می‌شد. رؤیاهای فیلم با ادعای فلسفی کم تری از «خون یک شاعر» به وجود آمد و به همین علت نیز به تماشاگر امکان می‌داد تا آن را یک قصه تلقی کند.

«کوکتو» در سال ۱۹۴۸ یکی از آثار خود را به نام **والدین شرور** به فیلم درآورد؛ این برگردان از نظر سبک دارای ارزش بود، و درام را توسعه می‌بخشید و از حیطهٔ آن فراتر می‌رفت. در سال ۱۹۴۹، «ژان پی یر ملویل» هم رمان **کودکان شرور** اثر دیگر «کوکتو» را به فیلم درآورد. اما اثر شاخص سینمایی «کوکتو»، «اورفه» — ۱۹۵۰ — بود.

این فیلم، شخصیت های نمایشنامهٔ تآتری «کوکتو» را که در سال ۱۹۲۶ نوشته بود، بار دیگر در محیطی تغییریافته حیاتی تازه بخشید. در بطن «اورفه» همان اسطوره هایی نهفته است که در «خون شاعر»: تصور مرگ چندباره، که شاعر می‌میرد تا به ابدیت برسد؛ آینه به عنوان دریچه ای سمبولیک، به دنیایی دیگر.

«کوکتو» این اسطوره ها را با افسانهٔ «اورفه» درهم آمیخت و به صورت جلوه ای طنزآمیز از موقعیت شاعر امروز درآورد. «شاهزاده خانم»، «مرگ اورفه» است؛ او برخلاف مأموریتی که دارد عاشق «اورفه» می‌شود و به فرستادگانش که موتورسوارانی اسرارآمیزند دستور می‌دهد که «اوریدیک»، همسر «اورفه» را به قتل برسانند.

اما «اورفه» موفق می‌شود راه به دنیای دیگر بگشاید و همسر خویش را بازگرداند؛ «مرگ» ناچار تن به مجازاتی وحشتبار می‌دهد. «کوکتو» با شادمانی بازیگوشانه از این که توانسته است تماشاگرانش را مجذوب کند، از عناصر فنی زمان حال (مورس، صداهای رادیویی) و عناصر سوررئالیستی بهره می‌گیرد؛ فیلم او مجموعه ای است از همهٔ حیله های ممکن سینمایی: عقب گرد تصاویر، نگاتیف عکس ها، اسلوموشن (حرکت آرام تصاویر)، مونتاژ و غیره.

همان گونه که همیشه نزد «کوکتو» متداول است، در این جا نیز آنچه غیرواقعی است، از تنظیم تصاویر دگردیسی یافته، نشأت می‌گیرد؛ در بسیاری از نماها فرهنگ زیبایی شناسانهٔ زیبایی که با خودپسندی همراه است، سقوط می‌کند. آنچه سبب پیوندِ درونی عناصر ناهمگون در فیلمی می‌شود که متأثر از ادبیات است، توانایی تحسین آمیز بازیگریِ نقش آفرینان آن و فراتر از همه «ماریا

کازارس»[9] است.

«کوکتو» در سال ۱۹۶۰ فیلم **وصیت‌نامهٔ اورفه** را ساخت که در آن از همهٔ عواملی که پیش‌تر بهره گرفته بود، با دیدی طنزآمیز استفاده کرد و خودش به‌عنوان تنظیم کنندهٔ رویدادهای سوررئالیستی شخصاً درفیلم ظاهر شد.

آغازگران سال‌های جنگ

در خلال سال‌های اشغال، شماری از کارگردانان جوان، نخستین آثار خود را عرضه کردند. از آن جمله‌اند: «روبر برسون» و «هانری ژرژکلوزو»؛ یکی به بزرگ‌ترین فیلم‌ساز صاحب سبک سینمایِ فرانسهٔ پس از جنگ بدل شد و دیگری پیشرو درام‌های جنایی ظریف گردید.

«روبر برسون»، زادهٔ ۱۹۰۷، ابتدا به‌نقاشی روی آورد و سپس به‌نوشتن چند فیلم‌نامه پرداخت. پس از بازگشت از اسارت آلمانی‌ها، با کشیش «بروک برگر» برخورد و به او پیشنهاد ساختن فیلمی را کرد دربارهٔ راهبه‌های صومعهٔ «بیت‌عنیا»: صومعه‌ای که پناهگاه زنان آزاد شده از زندان بود. «روبر برسون» دربارهٔ این موضوع دشوار، فیلم‌نامه‌ای نوشت؛ در مرکزثقل فیلم‌نامهٔ او زنی جای داشت که از دین برگشته و معشوق خود را کشته بود. او با فداکاری یک راهبه، ایمان خود را بازیافت. گفت‌وگوهای فیلم **فرشته‌های گناه** — ۱۹۴۳ — را «ژان ژیرودو»[10] نوشت.

فیلم «برسون» از هرگونه شادمانی ساده‌لوحانهٔ درونی به‌دور بود؛ درام او در حقیقت دارای طبیعتی روانشناسانه بود و در آن‌سوی رویدادها اتفاق می‌افتاد. «برسون» می‌دانست که چگونه باید در نهایت خودداری و نظم ظاهری، موضوع را بررسی کند. «ما عشق را به‌سوی سبک سوق می‌دهیم و از آن‌جا به‌عشقی جنون‌آمیز می‌کشانیم.» این گفته به‌طور کلی شاخص آثار «برسون» است. این فیلم با دکورهایی که سراپا از سطوح سیاه و سفید برخوردار است، نمایشگر این تلاش است که باید هر شئ جزیی را به کناری گذاشت و از تصویر دور کرد و هر نما و هر حرکت دوربین فقط باید بر پایهٔ احتیاج کامل صورت پذیرد. فیلم بعدی «برسون» یعنی **خانم‌های جنگل بولونی** — ۱۹۴۵ — بیشتر رنگ جهانی داشت، اما برخوردار از همان ویژگی‌های ظاهری «فرشته‌های گناه» بود. این بار گفت و گوهای فیلم را — که بر شالودهٔ رمان «ژاک جبری»[11] اثر «دیده‌رو» تنظیم شده و «برسون» آن را به زمان حال انتقال داده بود — «ژان کوکتو» نوشت.

«هلن» بیوهٔ جوان، تصمیم می‌گیرد از معشوق خود که دیگر وی را دوست نمی‌دارد، انتقام بگیرد: او را به دختری که زندگی مشکوکی دارد نزدیک می‌کند و «ژان» عاشق او می‌شود. پس از آن که این دو با هم ازدواج می‌کنند، «هلن» معشوق سابقش را از گذشتهٔ دختر باخبر می‌کند؛ اما «ژان»

9: Maria Casarés. 10: Jean Giraudoux.
11: Jacques Le Fataliste.

از گناه دختر درمی‌گذرد؛ «برسون» در این جا نیز درام خود را از همهٔ نمودهای برجسته و عناصر اجتماعی که در کتاب «دیده‌رو» وجود دارد، دور نگه‌می‌دارد؛ برای او مسأله این است که درام روانشناسانهٔ فیلمش را در نهایت پاکی نگه دارد. هر قسمت‌جزئی از فیلمش تحت‌تأثیر تحلیل قهرمانان او قرار می‌گیرد و در این حال، کارگردان و دوربین، ظرافت و ادراک بزرگی از خود نشان می‌دهند. انعکاس سایه‌روشن های نور بر چهره ها، کلمات کوتاه و مؤکد میان باز و بسته شدن دیافراگم در ضبط تصویر و موسیقی که جایگزین کلام می‌شود، پویایی درونی رویدادها را عیان می‌سازد. بازی خونسرد، آرام و درعین حال دقیق «ماریا کازارس»، نیز با سبک فیلم همخوانی دارد. اما در هر حال، داستان فیلم، خصوصی و بی‌رابطه باقی می‌ماند. این احساس به‌ویژه به‌سبب اصول ظاهری تجریدگرایی «برسون» ایجاد می‌گردد.

«کلوزو» طبیعتی به کلی مغایر با «برسون» دارد. «هانری ژرژ کلوزو»[12]، ۱۹۰۷ — ۱۹۷۷، در دوران جوانیش به کار روزنامه‌نگاری، دستیاری کارگردان فیلم و نویسندگی مقالات و فیلم‌نامه های بی اهمیت پرداخت. او در نتیجهٔ بیماری، سال های بسیاری را در بیمارستان گذراند. در سال ۱۹۴۳ با ساختن استادانهٔ فیلمی جنایی کار خود را آغاز کرد: **قاتل در شمارهٔ ۲۱ زندگی می‌کند.** اما تنها با ساختن فیلم **کلاغ** — ۱۹۴۳ — که تا به امروز نیز بهترین اثر «کلوزو» به شمار می‌آید، ویژگی های کار او شناخته شد. «کلاغ» از ماجرای واقعی نویسندهٔ گمنام نامه‌هایی سخن می‌گفت که شهری را به وحشت انداخته بود:

پزشک یک شهر کوچک نامه‌ای با نام مستعار دریافت می‌کند که در آن متهم می‌شود با همسر همکارش رابطه دارد. به دنبال این نامه، نامه های دیگری به دست مقامات محلی شهر کوچک می‌رسد که زیر آن ها «کلاغ» امضا شده است. ناگهان شک و نفرت همه جا را فرامی‌گیرد؛ کارهایی خلاف قانون بروز می‌کند و موجی از وحشت، شهر کوچک و آرام را فرامی‌گیرد. «کلوزو» در «کلاغ»، تخیلی خشن، تلخ، انتقادی و روانشناسانه از روحیهٔ مردم یک شهر کوچک فرانسوی به دست می‌دهد. سبک فیلم را، شدت و دقتِ نگاه مشخص می‌کند؛ همپای این واقع گرایی، علاقه به جزئیاتِ تیره و تار و تخیلی، تأثیر وحشت انگیز سایه ها و تضادها، جنون، جنبه های شیطانی و ظالمانهٔ زندگی روزانه که در شرایطی غیر از این، همواره زیر لایه‌ای از سنت ها پنهان می‌ماند، بروز می‌کند. «کلوزو» به این باورها در فیلم های بعدیش نیز وفادار ماند؛ اما در هر صورت این اعتقادات در طول دوران تکاملش دربارهٔ تحلیل انتقادی جامعه، او را بیش از پیش به شیوهٔ کارهای جنایی کشاند. «کلاغ» در زمان خود در فرانسه با واکنش های انتقادی روبه‌رو گردید.

نهضت مقاومت از این که فیلمی توانسته است قشرهای میانی فرانسه را به گونهٔ موجوداتی انباشته از نفرت و سرخوردگی مجسم کند، به خشم آمده بود. نشریهٔ غیرقانونی «نامه های فرانسه» فیلم «کلاغ» را مورد سرزنش قرار داد، زیرا معتقد بود که این فیلم، عقاید نازی ها را دربارهٔ فرانسه تأیید

12: Henri-Georges Clouzot.

می‌کند. منتقدان دیگر، برعکس، «کلاغ» را فیلمی ستیزه‌جو در برابر خوشبینی های رسمی نسبت به حکومت ویشی می‌دانستند.

اما پس از آزادی فرانسه، فیلم به سرعت جمع آوری شد و بعد از گذشت سه سال دوباره اجازهٔ نمایش پیدا کرد. فیلم بعدی «کلوزو»، **بندر زرگران** —۱۹۴۷— بود. «کلوزو» از موضوعی کم اهمیت، یعنی ماجراجویی های یک زن که او را به سوی سینما می‌کشاند، فیلمی ساخت جنایی، که ارزش آن در شخصیت‌پردازی هایش نهفته بود.

«کلوزو» در ترسیم روانشناسانهٔ چهرهٔ «موریس»، شوهر نمونه و پیانونواز، «آنتونی»، کمیسر خسته و بدزبان پلیس و «بریون»، پیرمرد مشکوک، موفقیتی به دست آورد که در «کلاغ» نصیبش نشد. ضمناً فیلم از شیوهٔ بازجویی های پلیس که آمیزه‌ای است از تهدید و شکنجه به شدت انتقاد می‌کند. تکنیک سینمایی «کلوزو» و توانایی های او در فن درام‌نویسی، به کارگیری هوشمندانهٔ نکته‌پرانی های خنده‌دار و لطیفه های گیرا، این فیلم او را نیز ارزشی والا می‌بخشد.

با این همه شمار فراوانی از رویدادهای نادر (فرزند کوچک کمیسرپلیس که احساس ترحم را برمی‌انگیزد، و پایان خوش فیلم) سبب می شوند که «بندر زرگران» ارزشی کم‌تر از «کلاغ» داشته باشد.

«کلوزو» در **مانون** — ۱۹۴۹ — نتوانست تصویر کلی آشفتگی جامعهٔ پس از جنگ فرانسه را با عناصر پرهیجان و دراماتیک رمان «آبه پره‌وست»[13] همسازکند. خصلت ها دوام و قوامی پیدا نکردند و پایان غم انگیز عشاق در صحرای اسرائیل، به ملودرامی مسخره بدل گردید.

التزام پنهانی

در کنار فیلم های تخیلی و غیرواقعی، در دوران اشغال فرانسه، شماری فیلم نیز پدید آمدند که حتی‌الامکان می‌کوشیدند تصویر واقعیت های معاصر را در شکل التزام سیاسی آن، فرانمایند.

از کارگردانان این مکتب که به سنن رئالیستی دوران پیش از جنگ وفادار بودند، می توان از «ژان گره‌میون»[14]، «لویی داکن»[15]، و تا حدی نیز از «ژاک بکر»[16] نام برد.

«ژان گره‌میون»، ۱۹۰۱— ۱۹۶۱، که ابتدا به نوازندگی مشغول بود، در دوران سینمای صامت با فیلم مستند امپرسیونیستی **سفر به دوردست** — ۱۹۲۶ — و **نگهبان فانوس دریایی** — ۱۹۲۸ — کار خود را آغاز کرد.

فیلم های **پوزهٔ عشق** — ۱۹۳۷— و **آقای ویکتور غریبه** — ۱۹۳۸— از نظر سبک در ردیف فیلم های «سیاه» محسوب می‌شدند. رئالیسم محیط و زندگی‌یی که این فیلم ها عیان می کردند به

13: Abbé Prévost. 14: Jean Gremillon.
15: Louis Danquin. 16: Jacques Becker.

«گره‌میون» کمک کرد تا در فیلم **یدک کش‌ها** به کمال خود ارتقایابد. ماجرای این فیلم — که در سال ۱۹۳۹ آغاز و به‌علت رویدادهای جنگ در سال ۱۹۴۱ به‌پایان برده شد— دریک بندر«برتانی»و درمیان سرنشینان یک یدک کش اتفاق می افتد. در این جا، دریا حضوری دایمی دارد و درام را محدود می‌سازد و چنین می‌نماید که برخوردار از نیرویی سرنوشت‌ساز است.

«گره‌میون» کوشید به کمک یک قطعه موسیقی که با دقت روی آن کار شده بود و حتی از سروصدا نیز در آن استفاده شده بود، عمقی درونی به رویداد ببخشد.

فیلم **روشنایی تابستان** ظریف‌ترین اثر «گره‌میون» بود. در این فیلم کوشش شده است در تحلیل روانشناسانهٔ شخصیت‌هایی که در قصری گردهم آمده‌اند و سرگرم برگزاری مجلس رقصی عجیب هستند، در برخورد پیوندها و گیرودار شورها و هیجان‌ها، گونه‌ای همسانی با فیلم **قاعدهٔ بازی** دنبال شود. «گره‌میون» نیز با فیلم خود تصویری از افراد جامعهٔ ممتاز و افسارگسیخته را ترسیم می‌کند. اوج فیلم درصحنه‌ای است که مهمانان قصرپس ازیک حادثهٔ اتومبیل، هنوز درلباس‌های جشن خود، ناگهان خویش را در میان کارگران یک سد می‌یابند. دو دنیای متفاوت با یکدیگر برخورد می‌کند؛ تصاویر حساس و مؤثر، به این صحنه، وزنه‌ای سمبولیک می‌بخشند. اما در ورای این تمثیل سیاسی، «روشنایی تابستان»، اثری بود فردی با ترکیب بندی‌های محاسبه شده.

در آسمان مال شماست — ۱۹۴۳ — «گره‌میون» ظاهراً به موضوعی ساده روی می‌آورد: یک مکانیسین و همسرش دیوانه‌وار عاشق پروازند. زن با هواپیمایی که همسرش ساخته است، رکورد پروازهای دور را می‌شکنند.

«گره‌میون» شخصیت‌های فیلم خود را ازمیان قشرهای میانی برمی‌گزیند. آن‌ها فاقد هیبت و شکوه و جلال‌اند و درست در جریان زندگی روزانهٔ آن‌هاست که فیلم می‌تواند بدان‌ها زندگی و شخصیت ببخشد. موضوع پرواز در این فیلم فقط معنایی نمادین داشت —مثالی بود برای فراتر از خود رفتن و برای تعهد—؛ فیلم با همین معنا نیز درک شد.

ارزش هنری کارهای «گره‌میون» در این بود که به‌خوبی توانست «مقوله‌های بزرگ» را با قاطعیت به‌زندگی روزانه پیوند بزند. «گره‌میون» پس ازآزادی فرانسه **سحرگاه ششم ژوئن** — ۱۹۴۵ — را ساخت که فیلمی بود مستند دربارهٔ پیاده شدن قوای متفقین درنُرماندی. کارگردان تصاویری ازپاییز ۱۹۴۴ را —که در آن از خرابه‌های جنگ هنوز دود برمی‌خاست— در برابر تصاویری از بهار بعد قرارداد؛ ساختار بنیادی فیلم ازیک موسیقی شکل می‌گرفت که «گره‌میون» خود آن را تصنیف کرده بود.

«گره‌میون» فیلم «سحرگاه ششم ژوئن» را یکی از مهم‌ترین آثار خود می‌داند؛ اما متأسفانه تقریباً نیمی از این فیلم ازسوی تهیه کنندهٔ آن قیچی شد. «گره‌میون» با این فیلم توانست برای خود لقب «کارگردان قدرتمند» را به دست آورد؛ طرح بعدی او برای ساختن فیلمی دربارهٔ انقلاب ۱۸۴۸ با مخالفت مقامات دولتی و تجاری مواجه گردید.

مکاشفه‌های هستی — ۱۹۴۹ — فقط به او امکان داد که شیوهٔ کارش را تمرین کند. فیلم‌نامهٔ







رنه کلمان
خطوط راه‌آهن
۱۹۴۵















کلوداوتان ـ لارا
شیطان در جسم
۱۹۴۷













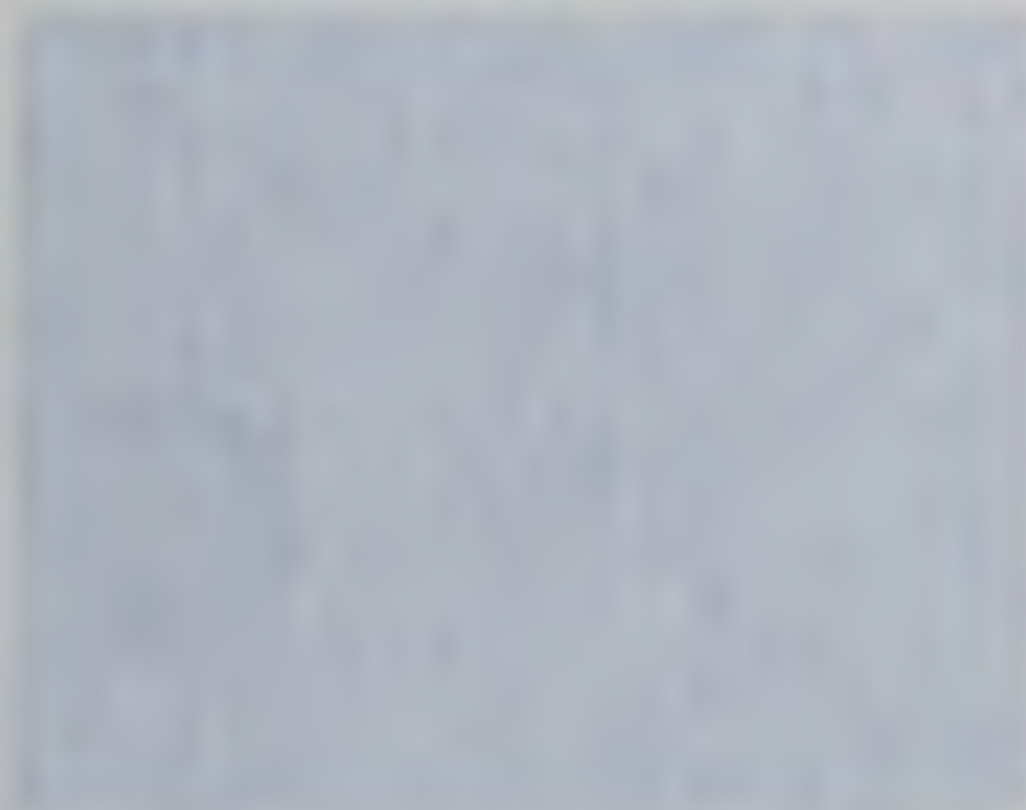


ژان کوکتو
دیو و پری
۱۹۴۶











هانری ژرژ کلوزو
کلاغ
۱۹۴۳




بی ارزشی نیز مبنای ساختن فیلم **خانم ایکس غریبه** — ۱۹۵۰ — بود؛ برعکس، فیلم **عشق یک زن** —۱۹۵٤— اثری جالب توجه بود: زن پزشک جوانی بین علاقه به حرفه اش و عشق به یک مرد دچار تردید است؛ «گره میون» برای فیلم خود محیط خشن جزیرهٔ برتانی را برمی‌گزیند. این فیلم که از هرگونه تزیین و احساس گرایی چشم‌پوشی کرده بود، دوباره با ناکامی روبه‌رو گردید. از آن پس «گره‌میون» تا قبل از مرگ خود فقط توانست فیلم های کوتاه بسازد.

«لویی داکن»، زادهٔ ۱۹۰۸، نیز برخوردار از همان مبانی واقع گرایانهٔ فکری، نظیر مبانی «گره‌میون» بود. او کارش را ابتدا به عنوان دستیار چند کارگردان و از آن جمله «گره‌میون» آغاز کرد.

در ۱۹٤۱ فیلم **ما بچه‌های کوچک** را ساخت که فیلمی بود زنده و بانشاط دربارهٔ محیط زندگی کودکان دبستان های پاریس. فیلم «داکن» بر وجود روح اتحاد و همبستگی میان شاگردان مدارس تأکید می ورزد.

در **نفر اول طناب کشی** —۱۹٤٤—، یک راهنمای کوه‌پیمایی، در برابر سرگیجهٔ خود پایداری می‌کند و پیروز می‌شود؛ این فیلم نیز نمایشگر تحرک و فعالیت بود، و تنها در زمینهٔ مسائل روانشناسی اش چندان قانع کننده نمی‌نمود.

پس از ساختن فیلم **همشهری بوکین کانت** —۱۹٤۷—، «داکن»، که گرایش های اجتماعی اش با زمان بیشتر و بیشتر عیان می‌گردید، همراه فیلم نامه نویسش «ولادیمیر پوزنر»[17] به موضوعی بسیار بااهمیت روی آورد: **آغاز روز** —۱۹٤۸— که نخستین فیلم فرانسوی دربارهٔ کار انسان بود.

ماجرای این فیلم که در یک معدن شمال فرانسه می‌گذرد، بدین جهت در سینمای پس از جنگ دارای اهمیت است که در آن واقعاً برای رسیدن به یک رئالیسم جدی تلاش شده است. چند ماجرا در یکدیگر تداخل می‌کنند: مهندسی جوان و بی تجربه به معدن می آید و ناچار می‌شود برای شناساندن خود تلاش کند؛ نامزد یک کارگر مایل نیست کارش را به خاطر وی از دست بدهد؛ یک کارگر لهستانی کوشش می‌کند به کشور خود بازگردد. فیلم‌نامه بر این تلاش است که آدم های «تیپیک» را در موقعیت های روزانه ترسیم کند؛ فیلم تا اندازه ای نیز موفق می شود که سرگذشت آن ها را با فعالیت های معدن که به شکلی مستند توصیف شده، پیوند بزند. در این میان، شتاب در حل همهٔ تعارضات، اعتماد به رویدادها را تا اندازه‌ای محدود می‌کند. **ارباب پس از خدا** — ۱۹۵۰ — که فیلمی بود براساس نمایشنامه ای تآتری اثر «یان دوهارتوگ»[18]، سردرگمی های یک کشتی یهودی را در گردش به دور دنیا توصیف می‌کرد.

شفقت انسانی «داکن» و گرایش او به بیان مسائل سیاسی سبب گردید که برای سال های طولانی در فرانسه موفق به گرفتن کار نشود. در ۱۹۵٤ در اتریش موفق به ساختن فیلم **بل آمی** براساس نوشتهٔ «موپاسان» گردید، و در سال ۱۹۵۹ باردیگر در فرانسه به ساختن فیلم **دام گستر**[19] برشالودهٔ نوشتهٔ

17: Wladimir Pozner. 18: Jan do Hartog. 19: La Rabouilleuse.

«بالزاک» توفیق یافت.

«ژاک بکر»، ۱۹۰۶ — ۱۹۶۰، در سینمای دوران جنگ و پس از جنگ فرانسه، معرف رئالیسم دقیق و بی طرف است. «بکر» سال های طولانی دستیار«ژان رنوار» بود و در ۱۹۴۲ **آخرین حربه** را ساخت که فیلمی جنایی بود و داستان آن دریک کشورخیالی درامریکای جنوبی می گذرد. اما اثر بعدی او به واقعیت های معاصر بیشتر نزدیک بود و به صورت یکی از بهترین فیلم های دوران اشغال فرانسه درآمد: **گوپی سرخ دست** — ۱۹۴۳.

این فیلم که بر پایهٔ رمانی از «پی یروری»[20] ساخته شده است، چهرهٔ یک خانوادهٔ روستایی — خانوادهٔ گوپی — و اعضای آن را ترسیم می‌کند: از امپراتور گوپی صدساله گرفته تا «آقای گوپی»، نوهٔ بزرگ شده درپاریس.

«بکر» همان اندازه که به جزئیات و ویژگی های زندگی روستایی می‌پردازد، به حسادت ها و سرخوردگی های «گوپی ها» نیز توجه دارد. فیلم **آذین بندان** — ۱۹۴۵ — توانایی و استعداد «بکر» را نمایان ساخت؛ این بار ماجرا در محیط «مزون» های پاریس می‌گذرد. در **آنتونی و آنتوانت** — ۱۹۴۷ —، «بکر» با دقت و کنجکاوی به زندگی روزانهٔ یک زوج جوان درپاریس می‌نگرد. مفقود شدن و دوباره پیدا شدن یک بلیت بخت آزمایی، مبنای شکل گرفتن این فیلم است که در آن تصویری زنده از دنیای کارمندان کوچک را ترسیم می‌کند. «بکر» در این جا نیز به صورت یک ناظر دقیق محیط و درام نویسی هوشمند ظاهر می‌شود؛ «پریزونیک»[21]، ایستگاه مترو، آپارتمان آن دو و خیابان ها و میدان های پاریس، مراکز اصلی رویداد این فیلم رئالیستی بودند.

داستان **میعاد ژوئیه** — ۱۹۴۹ — مربوط است به جوانان پس از جنگ «سن ژرمن دپره»[22]. او در این فیلم به تحقیق دربارهٔ رفتار آن ها، خواسته ها و آرزوهایشان پرداخت؛ دوربین به دنبال شخصیت های فیلم تا زیرزمین هایی که در آن موسیقی جاز می‌نوازند، و تا مجالس جشن و آموزشگاه های تعلیم تآتر حرکت می‌کند.

نطفه‌های نئو رئالیستی

بسیاری از روشنفکران و فیلم سازان فرانسه، در صفوف جنبش نهضت مقاومت،در نبرد شرکت می‌جستند؛ از آن جمله «گره میون»، «داکن»، «بکر» و «پان لو». برخی از فیلم برداران نهضت مقاومت نیز فیلم مستند بدیهه گونه ای، به نام **آزادی پاریس** — ۱۹۴۴ —، دربارهٔ این پیکارها تهیه کردند که درچند سینمای پایتخت به نمایش درآمد و موفقیتی عظیم به دست آورد. اما فیلم دیگری که در این زمینه ساخته شد، به صورت سند هنری نهضت مقاومت فرانسه درآمد: فیلم **نبرد راه‌آهن** — ۱۹۴۵ — اثر

20: Pierre Veri.

۲۱: پریزونیک: نام فروشگاهی بزرگ درپاریس.

۲۲: سن ژرمن دپره: نام محله‌ای است درپاریس.

«رنه کلمان».

«رنه کلمان»[23]، زادهٔ ۱۹۱۳، در دوران جنگ و پس از آن شماری فیلم های مستند پدید آورد که آخرین آن ها برای سازمان راه آهن فرانسه (.S.N.C.F) بود.

به همین علت نیز سازمان تازه تأسیس یافتهٔ «تعاونی سینمای فرانسه»، پس از آزادی فرانسه، سفارش ساختن فیلمی مستند دربارهٔ نبرد مبارزان نهضت مقاومت راه آهن علیه اشغالگران آلمانی را به او واگذار کرد.

فیلم «نبرد راه آهن» ابتدا قرار بود فقط نیمی از مدت نمایش را داشته باشد؛ اما ارزش تصاویر ضبط شده سبب شد که تهیه کننده گان، آن را به صورت یک فیلم کامل عرضه نمایند. به نخستین بخش فیلم — که به تشریح سازمان شبکهٔ نهضت مقاومت اختصاص داشت و با صحنهٔ تیرباران یک اسیر پایان می‌گرفت — دو داستان کوتاه دیگر افزودند: **حمله به یک تانک و آزادی.**

فیلم «نبرد راه آهن» به شکلی وقایع نگارانه، رویدادها را عرضه می‌کرد؛ سکانس ها و تصاویر کوتاه، استوار و اغلب تکان دهنده پشت سرهم قرار می‌گرفتند و بدین سان، درام عمومی نهضت مقاومت شکل می‌گرفت. بازیگران این درام — سوزن بانی که مسیر قطارها را عوض می‌کند، لوکوموتیورانی که تعقیب شدگان را در انبار ذغال سنگ خود پنهان می‌کند و به مناطق اشغال نشده می‌برد و کارگر مسیر راه آهن که با متهٔ خود، قطاری را سوراخ می‌کند - ناشناس می‌مانند؛ با این همه چهره های سادهٔ آنان و حرکات قهرمانی شان به خوبی انگیزهٔ نبردشان را نشان می‌دهد. بسیاری از صحنه ها، حتی در اشکال خنده دارشان، آشکارا برخوردار از ویژگی های موقعیت اند، مثلاً سخنرانی یک افسر آلمانی در مقابل کارگران راه آهن فرانسه که خشک و بی دستکاری به وسیلهٔ کارگری ترجمه می‌شود. اوج دراماتیک شدن فیلم عبارت است از: صحنهٔ تیرباران، همراه سوت گوش خراش کشتی های بخاری و تصاویر درشت کسی که تفنگ ها به سوی او نشانه رفته اند، سکانسی که به رویدادها چیزی نمی افزاید و در عین حال حاوی تلخی و یرانگری است. در صحنهٔ حرکت تانک ها نیز در آشکارترین تضادها، نوعی جابه جایی صورت می‌گیرد: هم اکنون طبیعت سرگرم تنفس صلحی رمانتیک است. ولی در لحظه ای دیگر، چریک ها به شکلی خشن و بی رحمانه به قتل می‌رسند.

«نبرد راه آهن» جزءِ آن دسته از فیلم هایی است که رویدادهای گذشتهٔ نزدیک را از نگاه کسانی که همه چیز را بی واسطه تجربه کرده اند و برادری میان انسان ها را برانگیخته اند و کوشیده اند که حقایق را بدون تحریف منعکس کنند، به ما نشان می‌دهد. این فیلم از مقولهٔ فیلم های نئورئالیستی است که در ایتالیای پس از جنگ شکوفه زد. در تاریخ سینمای فرانسه به ندرت می‌توان فیلمی یافت که به اندازهٔ «نبرد راه آهن»، صرف نظر از نظم دراماتیک و ظرافت هایش، توانسته باشد چنین درخشش و انسانیتی از خود بروز دهد؛ این فیلم تا به امروز به مثابه واقعی ترین و تکان دهنده ترین اثر «کلمان» به جا مانده است.

23: René Clément.

درعین حال فیلم «نبرد راه آهن» درسینمای فرانسه سرمشقی نیز داشته است: فیلم مستند **امید** اثر «آندره مالرو» دربارهٔ جنگ های داخلی اسپانیا. «مالرو» این فیلم را به سال ۱۹۳۸ براساس رمانی به همین نام که اثر خود او بود، در بارسلون پدید آورد، اما نمایش رسمی آن در سال ۱۹۴۵ صورت گرفت.

در ساختار «امید»، این احساس برانگیخته می‌شود که دوربین شاهد رویدادهای واقعی بوده است؛ و آدم ها گمنام باقی می‌مانند. «مالرو» درام جنگ را در موقعیت های فرّاری متمرکز کرده است: اتومبیلی با سرعت در جهت ارابهٔ توپی پیش می‌راند؛ یک روستایی زن از دست داده، سرنشینان یکی از هواپیماهای جمهوری خواهان را به سوی هدفشان راهنمایی می‌کند؛ وصف درازی از سوگواران درصخره های کوهستانی پراکنده می‌شوند.

«مالرو» از تضادهای ناگهانی تصویر بهره گرفت تا تراژدی لحظه را قابل درک سازد: در لحظهٔ مرگ، دوربین برای لحظه ای کوتاه، تصویر پرنده‌ای در حال پرواز و منظره‌ای در دوردست را ثبت می‌کند. سبک «نبرد راه آهن» که از ماجراهایی یکنواخت و شخصیت هایی ساختگی درمی‌گذشت، در چند فیلم دیگر — که موضوع نهضت مقاومت را مطرح می‌ساختند— مؤثر افتاد: **سحرگاه ششم ژوئن** اثر «گره میون»، **درقلب رگبار** —۱۹۴۶— اثر «شانوا» که وقایع آن در«ورکوز» می‌گذشت— و **گل سرخ و رزدا** —۱۹۴۵— اثر «آندره میشل»، که فیلمی بود الهام گرفته ازیک شعر «لویی آراگون»، و **نبرد در اطراف آب سنگین** —۱۹۴۸— که یک فیلم مستند بود از وقایع دوران جنگ با همکاری فرانسه و نروژ اثر «تیتوس و یبه مولر»[۲۴]، «ژان دره ویل»[۲۵] و «ایو کیامپی»[۲۶].

در فرانسه نیز نظیر ایتالیا، تحرک اولیه برای نوسازی ساختار هنر سینما، از سوی نهضت مقاومت آغاز گردید؛ اما این حرکت به‌نتایج درستی نرسید و تنها یک شاهکار پدید آورد: «نبرد راه آهن». ولی همین فیلم نیز نتوانست در زادگاه خود مکتب ساز شود. این که درفرانسهٔ سال ۱۹۴۵ نظیر ایتالیا، گونه ای نئورئالیسم پدید نیامد، بیشتر به‌علت خصلت روشنفکرانه و ادیبانهٔ فیلم سازان فرانسه بود، و شاید هم به‌علت آن که نهضت مقاومت فرانسه قبل از هر چیز درگیر دشمن خارجی بود و نمی‌توانست مانند ایتالیا درپی نوسازی درونی جامعهٔ خود باشد.

به هر حال فیلم هایی هم که در دوران پس از جنگ ساخته شدند، —اگر جزءِ گروه فیلم های ملودرام نبودند— بیشتر به رویدادهای گذشتهٔ نزدیک اشارت داشتند و برخوردار از خصوصیات سنتی بودند. این مطلب دربارهٔ فیلم بعد از «نبرد راه آهن» «رنه کلمان» نیز صادق است: (**پدر آرام** —۱۹۴۶— با همکاری «نوئل — نوئل»). کمدین «نوئل نوئل» در این جا نقش پدرخانواده ای را بازی می‌کند که بسیار آرام است و چنین می‌نماید که خودش را یکسره وقف پرورش گل ارکیده کرده است، اما درحقیقت رئیس شبکهٔ نهضت مقاومت است.

24: Titus Vibe Muller.   25: Jean Dréville.
26: Yves Ciampi.

فیلم به‌شکلی بسیار ظریف با معنای مضاعف کلمه‌ها و حوادث بازی می‌کند و ناسیونالیست‌های هیجان‌زده و خوش کلامی را ترسیم می‌کند که در دام مأموران ویشی گرفتار می‌آیند. این فیلم با آن که بسیار رئالیستی می‌نماید، در روانشناسی و شخصیت‌سازی به آثار پیش از جنگ شباهت دارد؛ رویدادها به‌صورت نوعی بازسازی روشنفکرانه مشاهده می‌شوند و نه به‌شکل وقایع تجربه شدهٔ زمان حال. از دیگر فیلم‌های باارزش نهضت مقاومت فرانسه می‌توان از **جریکو** — ۱۹۴۶ — اثر «هنری کالف» — که به‌توصیف فضای شهری در شمال فرانسه، در زمان اشغال می‌پردازد — و از **گردان آسمان** — ۱۹۴۶ — اثر «آلکساندر اسوی»، و از **خاموشی دریا** — ۱۹۴۸ — اثر «ژان پی یر ملویل» — که بر شالودهٔ رمان معروف «ورکور» ساخته شده است — نام برد. اما همهٔ این فیلم‌ها، موضوعات خود را از نظرگاه معمولی «فردی — روانشناسانه» مطرح می‌کنند. حتی فیلم «خاموشی دریا»، فیلمی است مجلسی و ادیبانه. برعکس، در رهگذار سینمای مستند، فیلمی دیگرگونه پدید آمد که امروزه تقریباً به‌فراموشی سپرده شده است: **فاربیک** — ۱۹۴۹ — اثر «ژرژ روکیه»[27].

«روکیه»، زادهٔ ۱۹۰۸، در دوران جنگ با فیلم‌های مستند آغاز به کار کرد و از آن زمان تاکنون نیز فقط فیلم‌های مستند ساخته است: **نمک زمین** — ۱۹۵۰ — فیلمی دربارهٔ «کامارگ» و **معجزهٔ لورد** — ۱۹۵۵ — فیلمی انتقادی دربارهٔ «لورد» و فرهنگ اعجاب انگیزش. سرمشق بزرگ «روکیه»، «رابرت فلاهرتی» است؛ زیبایی‌شناسی مستندساز امریکایی را می‌توان در «فاربیک» نیز مشاهده کرد؛ «روکیه» به‌تشریح زندگی روزانهٔ یک خانوادهٔ روستایی در یکی از دهکده‌های جنوب فرانسه می‌پردازد که شخصاً در آن زندگی کرده و بزرگ شده است. روستاییان نقش خود را بازی می‌کنند، و فیلم چهرهٔ طبیعی و واقعی زندگی آن‌ها را نشان می‌دهد. به‌عناصر داستانی فقط اشاره‌ای می‌شود، مثلاً مراسم نامزدی، تقسیم زمین و مرگ پدربزرگ. از سوی دیگر، ضرب آهنگ طبیعت و تغییر فصول، مسیر داستان را مشخص می‌کنند. «فاربیک» درواقع شعری است دربارهٔ طبیعت. مسائل اجتماعی در این فیلم نقش مختصری دارند و چنین می‌نماید که زندگی روستاییان درفراسوی زمان جریان دارد. داستانی نبودنِ فیلم «روکیه» درنهایت، آن را ازفیلم‌هایی با خط مشی نئورئالیستی نظیر «نبرد راه‌آهن» متمایز می‌کند.

بازگشت به سنت

سینمای فرانسه پس از آزادی، به‌ندرت از امکانات و موضوعاتی بهره گرفت که به‌فراوانی در اختیار داشت. درعوض انواع شیوه‌های سنتی فیلم‌سازی دوباره مطرح گردید: مثلاً «سینمای سیاه».

شاخص این نوع بازگشتِ به سنت، فیلم‌های پس از جنگ «آلگره» است.

«ایو آلگره»[28]، ۱۹۰۷ — ۱۹۸۷، پس از ۱۹۴۷ به کاری ادامه داد که «کارنه»، پیش از جنگ

27: George Rouquier. 28: Yves Allégret.

آن را بنیاد نهاده بود: سبک فیلم های تیره و تار بدبینانهٔ «سیاه» را. فیلم های او ظاهراً رئالیستی تر از آثار شاعرانهٔ استودیویی «کارنه» بود؛ اما در عین حال دور بودنشان را از شرایط زمان حال برملا می‌ساختند. «ایو آلگره» برادر «مارک آلگره»، زادهٔ ۱۹۰۰، است که آثارش بیشتر بر شالودهٔ رمان، و نوشته های تآتری ساخته شده و موفق ترین آن ها **درِ ورودی هنرمندان** —۱۹۳۸— با شرکت «لویی ژووه»[۲۹] است.

«ایو آلگره» نزد چند کارگردان و از آن جمله نزد «رنوار» دستیاری می‌کرد. نخستین فیلم درخورد توجه او **شیاطین صبح** —۱۹۴۶— بود که پیاده شدن نیروهای فرانسوی را در جنوب فرانسه، در پایان جنگ توصیف می‌کرد.

از همین فیلم به خوبی گرایش به محیط و فضای خاصی را می‌توان درک کرد که در فیلم **دده دانور** —۱۹۴۷— همچنان ادامه یافت. این فیلم داستان ملودراماتیک بندری را با پس زمینه ای سیاه مطرح می‌کند. «سیمون سینیوره» در آن نقش روسپیِ خوش قلبی را بازی می‌کند؛ او درچنگِ پااندازی خبیث اسیر است. از یک کشتی که از «دوردست» می‌رسد، «مارچلو پالیرو»ی نجیب و آرام پیاده می‌شود. چنین می‌نماید که سعادت به «سیمون سینیوره» روی آورده باشد؛ اما زندگی چنین فرصتی را نمی‌دهد: پااندازِ «پالیرو» را به قتل می رساند. «دده دانور» چنان به توصیفِ محیطی تیره و تار و اثیری می‌پردازد که انسان به ناچار به شیوهٔ هنریِ پرداخت آن علاقه مند می‌گردد.

در عین حال شخصیت های پس زمینه، زنده و بانشاط اند: ملوانان امریکایی، کارگرانِ دوچرخه سوار بندر و مهمانان همیشگی پانسیونی ورشکسته.

«آلگره» برای فیلم بعدیش **ساحلی چنین کوچک و زیبا** —۱۹۴۸— نیز مکانی سمبولیک پیدا کرد: سواحل زمستانی و تیره و تار دریای شمال.

در آن جا مردی جوان، دوران جوانی فلاکت بار و سختی را گذرانده است؛ پس از آن که معشوقه اش را به قتل می‌رساند به این مکان می‌آید تا دست به خودکشی بزند. «آلگره» تصویری بس بزرگ از نومیدی ترسیم می‌کند که از بسیاری جزئیات تشکیل یافته است— دیوارهایِ غم گرفتهٔ مهمان سرایی ویران، صدای دلخراش پمپ آب، لنگهٔ دری که در باد تکان می‌خورد، و غُر زدن های مشمئزکنندهٔ زنِ صاحب مهمان سرا.

در **میدان اسب دوانی** —۱۹۵۰—، «آلگره» به توصیف حقارت ها و ثروت اندوزی های بورژوازی کوچک می‌پردازد؛ شخصیت های فیلم، غول های آزمندی هستند، همانند آدم های فیلم **حرص**، اثر «اشتروهایم». از سه فیلم «دده دانور»، «ساحلی چنین کوچک و زیبا» و «میدان اسب دوانی» به علت عمق بدبینانه ای که دارند، اکثراً به عنوان «سه گانه» نام برده می‌شود؛ آثاری که بی عدالتی و ریاکاری اجتماعی، آزمندی و قدرت فلج کنندهٔ پول، تنهاییِ کسانی را که از این گروه نیستند، و ناممکن بودن عشق را منعکس می‌سازند.

29: Louis Jouvet.

این که آیا اصولاً آثار «آلگره» برخوردار از چنین مقاصد اخلاقی یی هستند، تردیدآمیز می‌نماید، زیرا در تحلیل آن‌ها، پیوندهای اجتماعی تا عمق زیادی رسوخ نمی‌کنند، و نظیر آثار «کارنه»، بیشتر منعکس کنندهٔ احساس زندگی هستند.

به نظر می‌رسد که «آلگره» با فیلم **معجزه‌ها فقط یک بار اتفاق می‌افتند** — ۱۹۵۰ — برگشتی به سوی واقعیت انجام داده باشد. اما فیلم‌های **دختر جوان دیوانه** — ۱۹۵۲ — و بیش از آن فیلم **مغرورها** — ۱۹۵۳ — نشان دادند که آنچه در وهلهٔ نخست برای «آلگره» مطرح است، رنگ‌آمیزی هنرمندانهٔ زشتی‌ها و فرومایگی‌هاست. در «مغرورها»، زنی اروپایی در یکی از بنادر مکزیک که درگیر یک بیماری مُسری است، در انتظار سفر به سر می‌برد. در کنار هم قرار گرفتن فضایی مرطوب و گرم، بیماری وحشتناک، زبان ناآشنا، عدم اعتماد و خصومت، فضایی را القا می‌کند که خبر از نزدیکی مرگ و محیطی مشئوم دارد؛ اما در هر صورت توصیف محیط تا اندازهٔ زیادی به خودی خود صورت می‌گیرد؛ فیلم با مسائل بسیار عمیق، بسیار سطحی برخورد می‌کند.

فیلم **بهترین قسمت** — ۱۹۵۵ — دربارهٔ کارگران یک سد است و کاملاً واقع‌گرا و انسانی است، در حالی که **دختری از هامبورگ** — ۱۹۵۸ — در نوعی بدبینی کلیشه‌ای غرق گردیده است.

چنین می‌نماید که «ایو آلگره» از همان ابتدای کار در مرز نوعی جهان‌بینی ذهنی قرار گرفته است، زیرا قادر نیست برای فیلم‌هایش، از واقعیات روزمره، تحرک جدیدی کسب کند.

حتی کارگردان متعهدی نظیر «رنه کلمان» نیز اسیر حالت کلیشه‌ای فیلم‌های «سیاه» گردید. حتی فیلم **نفرین‌شدگان** — ۱۹۴۷ — که درامی بود دربارهٔ فرار رهبران اس. اس با یک زیردریایی از نروژ، برخوردار از لحظاتی هیجان‌انگیز بود و به ترسیم تیرگی‌ها می‌پرداخت؛ ولی **زیر نرده‌ها** — ۱۹۴۹ — دقیقاً کپیه‌ای بود از فیلم‌های «کارنه». در عین حال این فیلم از نگاه ظاهری نشانه‌هایی سطحی از نئورئالیسم در خود داشت، زیرا «زاواتینی» در نوشتن فیلم‌نامه‌اش شرکت جسته بود.

مسافری کور که دستش به خون کسی آلوده است، وارد «جنوا» می‌شود و سه روز سرشار از نشاط را نزد زن و دخترش می‌گذراند؛ اما سرانجام گرفتار عاقبتِ شوم می‌شود. در این فیلم «گابن» همان نقش قدیمی خودش را به عنوان فردی غیراجتماعی و خودرأی بازی می‌کند و «کلمان» او را در محیطی نمادین ــ نظیر «ساحل مه‌آلود» با همان نرده‌های ساحلی و همان کوچه‌های باریکش ــ قرار می‌دهد.

با استعدادترین سینماگر سینمای فرانسهٔ پس از جنگ، در کنار «کلمان»، «کلود اوتان — لارا» بود.

«کلود اوتان — لارا»[30]، زادهٔ ۱۹۰۳، برای اولین بار به عنوان دکورساز در فیلم‌های «مارسل لربیه» و دستیار «رنه کلر» آغاز به کار کرد. در دههٔ بیست، دو فیلم پیشرو ساخت: **یادداشت‌های**

30: claud Autant-Lara.

روزنامه — ۱۹۲۳ — و **چگونه می‌شود آتش پدید آورد** — ۱۹۲۷. اما مدت‌ها طول کشید تا او سرانجام توانست جایی برای خودش بازکند: با فیلم **ازدواج دغلباز** — ۱۹۴۱ — که سرگذشتی تلخ و شیرین از «عصر زیبا» بود.

نامه‌های عاشقانه — ۱۹۴۲ — و **دوچه** — ۱۹۴۳ —؛ که اولی درامی بود از حسادت‌ها که به‌شکلی ظریف در سرگذشت دختر جوان وارثی با مربی اش توصیف شده بود و دیگری، با نگاهی دقیق و طنزآلود، نظری بر جامعهٔ اشرافی می انداخت. چنین می‌نماید که «اوتان — لارا» با این سه فیلم، در همان موضوعات قرن نوزدهمی باقی مانده باشد، ولی پس از ساختن **سیلوی و روح** — ۱۹۴۵ — توانست شاهکار خود **شیطان درجسم** — ۱۹۴۷ — را پدید آورد.

این فیلم براساس رمانی به همین نام، اثر «رمون رادیگه»[31] ساخته شد. در جنگ جهانی اول، «فرانسوا»، یک محصل مدرسه، عاشق «مارته»، همسر یک سربازمی‌شود؛ از روابط عاشقانهٔ آن‌ها کودکی به وجود می‌آید که موجب مرگ «مارته» می‌شود. مراسم تدفین «مارته» درست درمیان شور و شادی عمومی به خاطرپیروزی، برگزارمی‌شود.

در آثار «رادیگه» بیشترین تکیه بر دفاع پرشور از خوشبختی فردی در برابر حرمت‌های جامعه گذاشته می‌شد؛ مسألهٔ جنگ به‌تدریج، فقط به‌صورت پس‌زمینه‌ای برای ماجراها درمی‌آمد. فیلم‌نامه‌نویس‌های سینما، «پی یر بوست» و «ژان اورانش» — که هر دو سالیان دراز به‌صورت تکیه گاهی آهنین در سینمای فرانسه باقی ماندند — این فیلم را در راهی قرار دادند که بیشتر منطبق با تجربیات زمان بود.

درفیلم «اوتان — لارا» موضوع عشق پیوسته در ارتباط با پیوندهای اجتماعی مطرح می‌گردد. در حاشیهٔ ماجرا که درواقع رویداد اصلی به صورت بازگشت به گذشته جریان می‌یابد، این مطلب بیان می‌شود: شادی بیش از حد ملی در تضاد کامل با مراسم سوگواری قرار می‌گیرد. صدای زنگی که به تدریج محو می‌شود، آغاز بازگشت به گذشته‌هاست.

در برابر بیمارستان صحرایی و غوغای مجروحین، عشق «فرانسوا» و «مارته»، «ممنوع» است؛ شرایط جنگی و فضای خفقان‌آور غرورملی که فیلم آن‌را القا می‌کند، آن دو را در تنگنا می‌گذارد، درست به همان گونه که غیبت شوهر «مارته» اصولاً چنین تعارضی را پدید آورده بود.

روحیهٔ جنگی مردم، این دو را به‌صورت دو دشمن درمی‌آورد: کسانی که کنار رودخانه مشغول ماهی گیری اند، با لحنی سرزنش آمیز دربارهٔ این زوج که درعین حال بی خیال سرگرم پاروزنی هستند حرف می‌زنند.

فیلم برآن است که حتی پدر «فرانسوا» را — که در کتاب‌های قطور در پی یافتن غلط‌های کشف نشده است — و نیز گروهی را که همیشه به دور میزی در منزل نشسته اند، به صورت نمایندگان نظام جامعه‌ای معرفی کند که این دو نفر را یارای مقابله با آن‌ها نیست.

31: Rymond Radiguet.






کارول رید
مخالف خوان
۱۹۴۷








لارنس اولیویر
هنری چهارم
۱۹۴۴









دیالکتیک بین خوشبختی فردی و رویدادهای اجتماعی، موضوع اصلی در سراسر فیلم است. اما «اوتان — لارا» در این جا — برخلاف «کارنه» — حد و مرزی «ابدی» نمی‌گذارد؛ فیلم در برابر شخصیت هایش، جنبه ای کاملاً انتقادی می‌گیرد؛ مثل تأکید بر ضعف های قهرمانِ جوان فیلم و عدم تصمیم گیری های تضادآمیز «مارته».

شخصیت های «شیطان در جسم» به گونه ای رئالیستی ترسیم شده اند. آنچه در فیلم رمانتیک می‌ماند — صحنه های شبانه در اطراف پل و تصاویر آرامش بخش انعکاس نور — کاملاً کنترل شده است و در معماری کلی فیلم، مکانی محاسبه شده دارد. چیز دیگری که باز هم کاملاً دقیق و محاسبه شده به کار رفته، حرکات متعدد و هوشمندانهٔ دوربین است که بخش های مجزای رویداد را به یکدیگر گره می‌زند و از جزء به کل می‌رسد.

تک تک حرکات دوربین با یکدیگر در ارتباط اند: مثلاً حرکت تاب‌وار دوربین برروی تخت خواب عشاق و حرکت از بخاری دیواری به سوی پنجره ای که صبحی تازه در آن نقش گرفته است و بازگشت دوباره به اتاق. همین حرکت (منتهی به اندازهٔ نیمی از آن) پس از آن که «مارته» می‌میرد، تکرار می‌شود و در این راه «اوتان — لارا»، محتوای عاطفی هر صحنه را تا انتها می‌کاود: این مطلب به‌ویژه در سروصدای زیادی که در مراسم تدفین به گوش می‌رسد و باعث آشفتگی احساسات شخصیت های فیلم می‌گردد، قابل درک است. در این جا می‌توان به پس زمینهٔ کارناوال در صحنهٔ آخر «بچه های بهشت» اندیشه کرد؛ اما اتفاقاً در همین تشابه است که تفاوت دو فیلم با یکدیگر آشکار می‌گردد: کارناوال برای «کارنه» درواقع نوعی تمثیل است: پردهٔ تآتری است که در برابر رویدادها قرارداده شده است؛ درحالی‌که صحنهٔ پایانی «شیطان در جسم» برعکس، تعارضات تاریخی و سیاسی را دوباره به محور اصلی خود می‌کشاند و یک باردیگر ابعاد روانشناسی و اجتماعی را به هم پیوند می‌زند. «اوتان — لارا» با «شیطان در جسم» نشان داد که از بدبینی «عمومی» «کارنه» و «ایو آلگره» فراتر رفته است. این فیلم که ازنظر فرم و موضوع کاملاً وابسته به سنت سینمای فرانسه است، برخوردار از بصیرتی اجتماعی بود و تماشاگر را وادار می‌ساخت که جبههٔ خود را مشخص کند؛ او در این فیلم درس هایی را که از جنگ آموخته بود به کار بست. خصلت ملتزم و انتقاد اجتماعی آثار «اوتان — لارا» توسط آن دسته از منتقدانی درک شد که فیلم «شیطان در جسم» را بلافاصله پس از آغاز نمایشش دیده اند، زیرا این فیلم، خانواده، صلیب سرخ و حتی ارتش را به ریشخند گرفته بود و از طلاق پشتیبانی می‌کرد.

فیلم به فکر آملی باش — ۱۹۴۸ — براساس کمدی «ژرژ فدو»[۳۲] در محیط تاریخی پایان قرن نوزدهم، از موقعیت انعطاف ناپذیر «اوتان — لارا» حمایت می‌کرد؛ با این همه این فیلم ارزش و اعتبار «شیطان در جسم» را به دست نیاورد.

32: Georges Feydeau.

مستندگرایی بریتانیایی

صنایع سینمایی بریتانیا، درمیانهٔ بحرانی ترین دوران خود گرفتار جنگ شد. حملات هوایی و مصادرهٔ استودیوها برای مقاصد مهم جنگی و کمبود افراد، سبب کاهش تولیدات سینمایی گردید: از صد و سه فیلم در سال ۱۹۳۹، به‌سی و هفت فیلم در سال ۱۹٤٤. در عین حال جنگ موجب افزایش تعداد سینماروها شد. سینماها حتی به‌هنگام حملات هوایی آلمان‌ها باز بودند و درزمینهٔ تقویت روحیهٔ پایداری عمومی نقشی مهم برعهده داشتند. از این رو نیز فیلم های داخلی در برابری با فیلم های وارداتی از امریکا که به‌طور کلی برکنار از حوادث ناشی از جنگ بودند و به‌نیازهای مبرم جزیره بی توجه می‌ماندند، پیشی گرفتند. زمانی که «جوزف آرتور رانک»[1]، صاحب کنسرسیوم غلات در سال های ۱۹۳۹ و ۱۹٤۱، مجتمع سینمایی «اودئون» و «گومون– بریتانیا» را ــ که جمعاً شامل شش صد سینما بود و اغلب آن‌ها سینماهای بزرگ بودند ــ خریداری کرد، تغییری اساسی در ساختار اقتصادی سینمایی بریتانیا پدید آمد.

«رانک» به‌زودی موقعیت انحصاری خود را در زمینه های تولید و پخش نیز گسترش داد و بیش ازنیمی از استودیوها را در اختیار گرفت. او سرانجام نفوذ خود را تا سرزمین های وابسته به بریتانیا، و پس از پیشروی متفقین، حتی در قارهٔ اروپا نیز گسترش بخشید. برای نخستین بار حتی انحصار سرمایه های امریکایی نیز به‌خطر افتاد: «رانک» برای مدتی کوتاه صاحب یک سوم سهام سرمایهٔ موسسهٔ «اونیورسال» شد که یکی از پنج کنسرسیوم بزرگ بود. فرمول موفقیت آمیز «کُردا» ــ ساختن فیلم های گران‌قیمت برای بازارهای بین المللی ــ با آغاز جنگ و از دست دادن بازارهای بین المللی و بروز مشکلات اقتصادی کاربرد خود را از دست داد. به همین علت «رانک» برآن شد که به‌نیازهای ویژهٔ مردم انگلیس پاسخ دهد. از این زمان بود که او تسلط خود را بر بازارهای انگلیس پایه ریزی کرد. اما هنگامی که او برآن شد که نفوذ خود را به‌مرزهای خارج از جزیره توسعه بخشد، به‌تولید فیلم های «جهان گیر» دست‌زد و در این راه درگیر همان تجربهٔ تلخی شد که «آلکساندر کُردا» پیش از جنگ گرفتار آن شده بود: فیلم های گران‌قیمت حتی در انگلستان هم نتوانستند بازاری پیدا کنند و درخارج از کشور نیز مغلوب فیلم های امریکایی شدند.

1: Joseph Arthur Rank.

«رانک» با ساختن فیلم **سزار و کلئوپاترا** — ۱۹٤٥ — میلیون ها پاوند پول خود را از دست داد. فشارهای سیاسی نیز فزونی گرفت و او را وادار ساخت تا سهام خود را به شرکت های خارجی واگذار کند.

حتی در انگلستان نیز سرانجام ناگزیر شد فعالیت های خود را به حداقل ممکن کاهش دهد. «آلکساندر کُردا» که از هولیوود بازگشته بود، باردیگر اشتباهات سال های سی خود را تکرار کرد. ابتدا به ساختن چند فیلم خوب رئالیستی پس از جنگ دست زد، اما دو باره فریب این وسوسه را خورد که به تولید فیلم های بزرگ دست یازد. او با همین کار برو یرانی اقتصادی خود مهر تأیید زد.

قانون سهمیهٔ فیلم های بومی در برنامه های نمایشی سینماها توسط دولت انگلیس در سال ۱۹۵۰ ملغی گردید، قانونی که فقط به شکست اقتصادی تولید کمک کرد.

سینمای مستند نمایشی در جنگ

برخلاف فیلم های یک دست، جهان گیر و معطوف به مسائل بیرونی مکتب «کُردا» در سال های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۹، تولیدات «رانک» تا ۱۹٤٤ بیشتر نمایشگر و یژگی های فردی بودند.

«رانک» گروه های مختلف تولیدی کنسرسیوم خود را در اختیار مسئولین خودرأیی چون «مایکل بالکون» و «مایکل پاول» قرار داد و تا اندازهٔ زیادی به آن ها استقلال بخشید. سینمای انگلیس برای نخستین بار به راهنمایی او، صبغهٔ ملی گرفت، برای نخستین بار به واقعیت های معاصر پرداخت و خود را درگیر مسائل سیاسی کرد.

در هیچ یک از کشورهای اروپایی، سینما تا این اندازه از پرداختن به واقعیت دور نبود، اما در هیچ کشوری هم سینما این چنین با جدیت، به وظایفی که برعهده اش نهاده بودند برخورد نکرده بود.

در زمانی که سینمای آلمان و ایتالیا تحت فشار تبلیغات به سرمی بردند، سینمای فرانسه توسط اشغالگران اجباراً در تنگنا قرار داشت وسینمای امریکا و شوروی هنوز برنامه های صلح خود را پیش می‌بردند، سینمای انگلیس به علت شرایط زمانی ناچار گردید با مسألهٔ جنگ برخورد کند؛ بی آن که پاسخ های ازپیش شکل گرفته ای را در اختیار داشته باشد.

بدیهی است که تولیدی آن‌چنان تجاری نظیر سینمای انگلیس برای تغییر شکل خود نیاز به زمان داشت.

در ۱۹٤۰ و حتی در ۱۹٤۱ موضوع جنگ پیوسته در قالبی ملودراماتیک در فیلم ها ظاهر گردید؛ حوادث و رو یدادهای جنگی فقط به طورظاهری روش های سنتی فیلم های جنایی و جاسوسی را تحت تأثیر قرار دادند؛ از آن میان فیلم های **قاچاق** — ۱۹٤۰ — و **چهل ونهمین موازی** — ۱۹٤۱ — اثر «مایکل پاول»، **قطار شبانه ـ به مونیخ** — ۱۹٤۰ — اثر «کارل رید» و **رادیوی آزادی** — ۱۹٤۱ — اثر «آنتونی آسکیت».

«پُل روتا» پس از مروری بر برنامه های تولیدی سال به تلخی یادآور شد: «میان همهٔ این

فیلم ها، تنها یک فیلم به مسألهٔ مردم ساده می‌پردازد. ولی چرا «عشق در دفترخانه»، در حالی که شاید امروز «عشق در پناهگاه» مناسب‌تر باشد؟ همهٔ افراد ملت از پله هایی که به در منزل منتهی می‌شود دفاع می‌کنند. پیشوایان ما (امیدواریم) نقشهٔ حمله را می‌کشند؛ آیا این ها تنها قصه های سینمایی است که ما در بحرانی ترین ساعات تاریخی مان می‌توانیم بیابیم؟».

نخست در سال ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ بود که فیلم‌هایی پدید آمد که تا اندازهٔ زیادی از کشمکش های هیجان‌انگیز و احساساتی چشم‌پوشید و به‌واقعیت جنگ پرداخت. این مقوله تا اندازه‌ای هم در مورد گروهی از فیلم هایی صادق بود که به‌تجلیل و ستایش از تلاش های فردی می‌پرداختند. حتی این گونه فیلم ها نیز در برابر درگیری ها و خطرات مبارزه ساکت نماندند، اما نظم دراماتورژی آن ها سبب شد که در برابر اعمال موفقی که صورت می گرفت، کوچک جلوه کنند.

اغلب این فیلم ها برخوردار از خمیرمایه‌ای محافظه کارانه هستند که از سوی دیگر حتی گاه تا نفی نظم اجتماعی نیز پیش می‌روند: طبقهٔ حاکم مورد تأیید قرار می‌گیرد و نمایندگان مردم مورد تمسخر — مثلاً در فیلم **برای چه خدمت می‌کنیم؟** — ۱۹۴۲ — اثر «نوئل کوارد» و «دیوید لین» و فیلم **ما در سپیدهٔ صبح شناور می‌شویم** — ۱۹۴۳ — اثر «آنتونی آسکیت».

اما فیلم هایی که در دههٔ سی، کارگردانان آن، تحت تأثیر مکتب مستندساز «گریرسون» بوده و یا مستقیماً از این مکتب بیرون آمده اند، از مقولهٔ دیگری هستند. جزئیات توصیف نبرد در این فیلم ها از چنان قدرت نفوذی برخوردار است که آن‌ها را قادر می‌سازد در مقابل ایدئولوژی وابسته به‌زمان پایداری کنند. این فیلم های مستند نمایشی، مکتبی را می‌سازند که کارگردانان آن ها فقط با تغییراتی جزئی از یکدیگر متمایزند.

«چارلز فرند»[2]، زادهٔ ۱۹۰۹، در میان این کارگردانان، ثمربخش‌ترین آن‌ها بود. «فرند» مدت ده‌سال به‌عنوان بُرشکار کار کرده بود تا این که نخستین اثر خود **محاصرهٔ بزرگ** — ۱۹۴۱ — را پدید آورد. فیلم های **سرکارگر به‌فرانسه رفت** — ۱۹۴۲ — و **سان دمتریو، لندن** — ۱۹۴۳ — بازگوکنندهٔ شناختی بود که وی از حرفهٔ خود داشت.

در هر دو فیلم، هولناک بودن جنگ عیان می‌گردد؛ در یکی، از رنج های مردم عادی به هنگام ورود ارتش آلمان به‌فرانسه سخن به‌میان می‌آید و در دیگری، وحشت سرنشینان یک کشتی تجاری در برخورد با نبرد زیردریایی ها.

حتی پایان‌خوش اجباری نیز قادر نیست این مقوله را ناچیز جلوه دهد. «فرند» بعدها به‌موضوعات دیگری پرداخت، اما فقط با فیلم **دریای بی رحم** — ۱۹۵۲ — که باز هم فیلمی بود دربارهٔ جنگ دریایی، توانست تا اندازه‌ای به ارزش فیلم های جنگی خود نزدیک شود.

«هاری وات»، زادهٔ ۱۹۰۶، با ساختن فیلم **۹ مرد** — ۱۹۴۲ — از گروه فیلم‌سازان مستند وزارت اطلاعات به استودیوهای فیلم سازی راه‌یافت. این فیلم، اصیل‌ترین فیلمی است که موضوع

2: Charles Frend.

جنگ بیابانی را مطرح می‌کند و ضعف آن، در نحوهٔ پرداخت و رهبری شخصیت‌های آن است.
«وات» تنها کارگردان این مکتب است که پس از جنگ نیز به فیلم‌های مستند وفادار ماند؛ به ویژه با فیلم **روندگان از راه خشکی** —۱۹۴۶— که توصیفی است از پرورش دهندگان گاو در استرالیا که در ۱۹۴۱ می‌کوشند گاوهای خود را در برابر تهدید ژاپنی‌ها به نقاط امنی ببرند. در سال‌های بعد «وات» به موضوعات عجیب و غریب روی آورد.

فیلم‌های «مایکل پاول»، زادهٔ ۱۹۰۸، میان مستند بودن و تخیلی بودن، در نوسانی عجیب‌اند. فیلم **حاشیهٔ دنیا** —۱۹۳۷— در راستای سنت‌های **مردی از آران** «فلاهرتی» قرار داشت.

یکی از هواپیماهای ما مفقود شده است —۱۹۴۲— بر پایهٔ داستانی پرهیجان از سقوط یک هواپیمای بمب افکن و نجات سرنشینان آن ساخته شده است. این فیلم در دست «پاول» با احساس درک عمیقی از نکات کوچک واقعی شکل می‌گیرد.

«پاول» بعدها همراه دوستش «امریک پرس بورگر»[3] به متخصص فیلم‌های رنگی پرخرج واریته‌ای بدل گردید: فیلم **کفش قرمز** —۱۹۴۸— و **افسانه‌های هوفمن** —۱۹۵۱—.

«ترولد دیکینسون»[4]، زادهٔ ۱۹۰۶، نیز با فیلم‌های هنری کار خود را آغاز کرد؛ مانند **نور گاز** —۱۹۴۰—؛ او قبلاً به عنوان مستندساز در جنگ‌های داخلی اسپانیا شرکت کرده بود (اسپانیایی آ. ب. ث، ۱۹۳۸)

«دیکینسون» به شیوه‌ای نیمه مستند دست به ساختن فیلم **خویشاوند بعدی** —۱۹۴۲— زد که فیلمی بود ضدجاسوسی. او پس از جنگ به طور پراکنده به استودیوهای فیلم سازی سرمی‌زد؛ در اسرائیل فیلم **جهنم ۲۴ جواب نمی‌دهد** —۱۹۵۴— را ساخت که داستانی بود از مبارزات آزادی‌خواهی یهودیان. «کارول رید» نیز با ساختن **راه پیش روی ما** —۱۹۴۴— یک نمونه فیلم جنگی به دست داد. تصویری که او از انتقال گروه‌های نظامی از انگلستان به شمال افریقا به دست می‌دهد، نمایانگر بهترین مشخصات این مکتب است: همبستگی با کسانی که مشکلات جنگ را تحمل می‌کنند و بازسازی دقیق وحشت و هراس. در نمای پایانی، تلخی سرخوردگی به اوج خود می‌رسد: کسانی که از این نقل و انتقال جان سالم به در برده‌اند، در حالی که به سوی دشمن نامریی پیش می‌روند، در شن‌های صحرای تونس ناپدید می‌شوند.

همهٔ این فیلم‌ها طی دو سال، از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۳ ساخته شده‌اند. سینمای مستند انگلیس از ۱۹۴۴ به بعد از موضوعاتی که وابسته به زمانی خاص بود دور شد و این، از یک سو به علت سیاست جدید بازار جهانی «رانک» بود و از سوی دیگر به سبب عدم توجه و علاقهٔ مردم. فیلم‌های مستندی که خارج از صنایع سینمایی ساخته می‌شدند، هنوز مستقیماً با رویدادهای جبهه درگیر بودند؛ فیلم‌های نمایشی به صورت پراکنده از تأثیرات جنگ برزندگی کسانی که بازمانده‌اند، سخن می‌گویند. در تاریخ سینمای هنری انگلیس، مکتب فیلم سازی مستند نتایجی از خود برجای نگذاشت. کارگردانانی که

3: Emeric Pressburger. 4: Thorold Dickinson.

در سبک خود ثابت باقی ماندند، به صورت هنرمندانی حاشیه‌نشین درآمدند. شکست مکتب، مضاعف بود: هم از نظر هنری و هم از نظر اجتماعی.

هیچ یک از پیروان این مکتب برآن نشدند تا موضوع جنگ را در سبکی که تجربه شده بود ادامه داده و تکامل بخشند و آن‌را با شرایط دوران پس از جنگ منطبق سازند؛ درست همان گونه که نئورئالیسم در ایتالیا موفق شده بود.

تجربهٔ «سوسیالیستی دولت کارگری»! در سال ۱۹۴۵ بر سینمای نمایشی بی تأثیر ماند: مدت‌ها گذشت تا کارگردانان جوان، به مسائل پرولتاریای انگلیس توجه کردند.

همفری جنینگز[5] و فیلم‌های مستند جنگی

با تلاش بخش سینمایی «سازمان بازاریابی جهانی»[6] و «ادارهٔ مرکزی پست»، سینمای مستند انگلیس خود را از نظر روانی برای فعالیت در زمینهٔ شناخت مسائلی که با آغاز جنگ اوج گرفته بود، آماده می‌ساخت.

مجلهٔ "G.P.O." (ادارهٔ مرکزی پست) خواستار آن شد که سینمای مستند از نظر تشکیلاتی شالودهٔ گسترده‌تری پیدا کند؛ این فکر به تدریج جای خود را باز کرد.

بالاخره گروه "G.P.O." به‌عنوان «واحد فیلم سلطنتی»[7] زیر نظر وزارت اطلاعات قرار گرفت و امکانات بیشتری پیدا کرد. بخش سینمایی نیروهای مسلح نیز بر فعالیت های سینمایی خود افزودند و به ساختن فیلم های خبری بزرگی دست یازیدند. سرانجام بخش خصوصی نیز توانست با بهره‌وری از حمایت دولت دست به تهیهٔ فیلم های مستند بزند.

در سه سال آخر جنگ، سینمای مستند انگلیس به‌چنان اعتبار اجتماعی و ارزش هنری دست‌یافت که نظیرش را در هیچ دوره‌ای و در هیچ کشوری سراغ نداریم.

در خلال سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۵، دو گرایش را می توان بازشناخت — یکی از این گرایش ها، مستندسازی و بازسازی رویدادهای واقعی از طریق فیلم های نمایشی را دنبال می‌کرد که خود امکان ترسیم حالات فردی و روانی را میسر می‌ساخت و دیگری به مستندسازی وفادار می‌ماند، ولی آن‌را به خدمت نگاهی گسترده و تحلیلی درمی‌آورد.

«هاری وات»، حتی پیش از جنگ با فیلم **دریای شمال**، نخستین گام را در راه بازسازی برداشته بود. در نخستین سال جنگ "G.P.O." به ساختن چند فیلم خبری دست زد و در آن ها، فضای سیاسی زمان را در کشور منعکس ساخت: **نخستین روزها** — ۱۹۳۹ —، **لندن تاب می‌آورد** — ۱۹۴۰ — و **اسکادران ۹۹۲** — ۱۹۴۰. در **هدف امشب** — ۱۹۴۰ —، نخستین فیلم مستند بلند

5: Humphrey Jennings. 6: Empire Marketing Board.
7: Crown Film Unit.

جنگی، امکان داد تا اعضای «نیروی هوایی سلطنتی»[۸] نقش خود را بازی کنند: در پس فیلم های خوش‌ظاهرِ اخبار هفتگی مربوط به بمب افکن ها، ترس اشغالگران از مرگ و سراسیمگی آنان در اثر بمباران بمب‌افکن ها و خطوط سفیدی که به هنگام پرواز در آسمان از خود برجای می‌گذارند، بیش از پیش هویدا می‌شود. در حالی که «وات» با ساختن فیلم «۹ مرد» به‌فیلم نمایشی روی آورد، کارگردانان دیگر، روش فیلم سازی او را ادامه دادند.

تلاش ملوانان کشتی های تجاری که بی دفاع درمعرض حملات زیردریایی های آلمانی قرار گرفتند، موضوع فیلم **ملوانان تاجر** — ۱۹٤۶ — اثر «جک هولمز»[۹] و **دسترسی به‌غرب** — ۱۹٤٤ — اثر «پات جکسن»[۱۰] بود.

این دو فیلم بیش از آثار «وات» و حتی بیش از «سان دمتریو، لندن» اثر «چارلز فرند»، غیرانسانی بودن جنگ را آشکار ساختند: بدین گونه که تک‌تک افراد را در برابر دستگاه نابود کننده ای قرار دادند که گمنام بود، اما آن‌ها اسیرش شده بودند. مهم ترین شخصیت سینمای مستند انگلیس و احتمالاً شاید مهم ترین کارگردان سینمای انگلیس را باید، «همفری جنینگز» — ۱۹۰۷ — ۱۹۵۰ — دانست.

«جنینگز»، شاعر و نقاش سوررئالیست، در سال ۱۹۳٤ به گروه «گریرسون» پیوست. فیلم تجربی **تولد آدم آهنی** — ۱۹۳۶ — که «جنینگز» آن را با همکاری «لن لی»[۱۱] پدید آورد و همچنین فیلم **از امریکا سخن می‌گویم** — ۱۹۳۹ — که فیلمی بود دربارهٔ نظام ارتباط از راه دور، شیوهٔ کارهای بعدی او را مشخص نمی‌سازند.

در فیلم **وقت آزاد** — ۱۹۳۹ —، «جنینگز» برای نخستین بار، به‌عنوان توصیف کنندهٔ شاعرانهٔ پرولتاریا و بورژوازی کوچک انگلستان ظاهر گردید. او در این فیلم با احساس همدردی کامل، ولی بدون حفظ ظاهر نشان داد که کارگران یک شهر صنعتی در شمال انگلیس از وقت آزاد خود چه استفاده ای می‌کنند. پس از آغاز جنگ در ساختن فیلم های «نخستین روزها» و «لندن تاب می‌آورد» همکاری کرد و خود فیلم **حملهٔ بهاران** — ۱۹٤۰ — را که فیلمی بود دربارهٔ تجدید حیات زمین، پدید آورد. «جنینگز» تا پایان جنگ جمعاً هفت فیلم را کارگردانی کرد. بهترین این آثار به‌موضوع پایداری مردم انگلیس در جنگ جهانی دوم اختصاص یافته بود، موضوعی که در هیچ فیلم دیگری و از جمله در هیچ‌یک از بهترین فیلم های مستند کارگردانان دیگر نیز به‌آن توجه نشده بود. فیلم های **کلماتی برای نبرد** — ۱۹٤۱ —، **قلب بریتانیا** — ۱۹٤۱ — و **به صدای بریتانیا گوش فرادار** — ۱۹٤۱ —، گزارش های کوتاه‌تری بودند از تنوع دگرگونی هایی که جنگ در زندگی روزانهٔ مردم انگلیس ایجاد کرده بود.

او در دو فیلم دیگر، یعنی در **لیدیس سرمشق بود** و **دهکدهٔ ساکت** — ۱۹٤۳ — به‌ترسیم زندگی گروه های کوچک پرداخت: مردمی که دهکدهٔ آنان توسط نیروهای آلمانی ویران می‌شود.

8: R.A.F.: Royal Air Force. 9: Jack Holms.
10: Pat Jackson. 11: Len Lye.

فیلم **آتش شعله‌ور شده بود** —۱۹۴۳— نشان می‌دهد که اعضای یک گروه آتش‌نشانی چگونه به هنگام حملهٔ هوایی آلمان‌ها بسیج می‌شوند.

پس از آن که فیلم **داستان لیلی مارلن** —۱۹۴۴— با شکست تجاری مواجه گردید، «جنینگز» فیلم **دفتر خاطرات تیموتی** —۱۹۴۵— را ساخت که نمایشگر موقعیت انگلستان در ماه‌های آخر جنگ است. چنین می‌نماید که «جنینگز» برای آن که استعدادش شکوفا گردد، نیازمند جنگ بوده است. اما او در هر حال بسیار از این اندیشه به دور است که بخواهد از جنگ تجلیل کند: او مردان آتش‌نشان و سربازان عادی را در فیلم هایش وادار به دفاع از شیوهٔ زندگی شان می‌کند.

آن‌ها هیچ کدامشان جنگجو نیستند. «جنینگز» هیچ گاه از آن‌ها خواستار رفتاری قهرمانی نشده بود و روحیات آن‌ها را بیشتر در حرکات و رفتار خود به خودیشان که خطر، موجب پیدایششان بود، جست‌وجو می‌کرد: درک، همبستگی و تفاهم نسبت به اشیایی که به درستی شناخته شده بودند.

توجه «جنینگز» به کسانی که به‌عنوان فرد، واجد ویژگی خاصی بودند، مانع از آن نمی‌شد که او ارزش‌های اجتماعی و ملی را نادیده بگیرد. علاقهٔ او به شخصیت‌های آثارش نیز مانع از آن نمی‌شد که ضعف‌های آنان را نبیند: شخصیت‌های آثار «جنینگز» به این طریق قابل شناسایی اند که علاقه به هر نوع موجودی وجودشان را انباشته کرده است.

یکی از دلایل این که فیلم‌های او از نظر موضوع از آثار «وات»، «جکسن» ، «فرند» و دیگران فراتر می‌رود، نیز همین است: هرگز در این فیلم‌ها شخصیتی بروز نمی‌کند که نماد گروه یا شیوهٔ رفتاری خاصی باشد.

همین ویژگی انسانی «جنینگز» است که او را از این کار بازمی‌دارد که دشمن را به صورتی شیطانی ترسیم کند. او برای آتش‌نشانان «آتش شعله‌ور شده بود» و حتی برای روستاییان «دهکدهٔ ساکت» تقریباً گمنام باقی ماند.

«جنینگز» در «دفتر خاطرات تیموتی» به‌ما نشان می‌دهد که در دوران جنگ، آثار آهنگسازان آلمانی اجرا می‌شده است. او در این فیلم —که در کنار فیلم «آتش شعله‌ور شده بود» بهترین اثر اوست— نگاه را به‌فراتر از جنگ می‌کشاند.

او همبستگی عمومی دوران جنگ را در این جا به‌نیازی از این نوع برای آینده بدل می‌کند: همان نیروهایی که در سرکوب فاشیسم قدرت خود را نشان داده بودند، لازم است که ملت‌ها را نیز در مسائلشان نسبت به صلح یاری دهند.

آثار «جنینگز» از نظر ظاهری با سنت‌های سینمای مستند انگلیس پیوند دارند. حالت بدیهه گونهٔ فیلم‌های «کلماتی برای نبرد»، «به‌صدای بریتانیا گوش فرادار» و «دفتر خاطرات تیموتی»، خاطرهٔ فیلم «سرود سیلان» اثر «بازیل رایت» را به یاد می‌آورد. در این آثار نیز همانند اثر «رایت»، پدیده‌های زمانی و فضایی، دور از یکدیگر، به کمک مونتاژ، نوشتهٔ متن و موسیقی، گره می‌خورند و پیوند درونی آن‌ها آشکار می‌گردد.

در حالی که «رایت» به شیوهٔ کار آکادمیک خود وفادار ماند، «جنینگز» موفق گردید مفهوم

اخلاقی یک لحظهٔ تاریخی را منعکس سازد؛ درست مثل «آیزنشتاین» در **رزمناو پوتمکین** و «رُسلینی» در **پائیزا**. همین مطلب درمورد بازسازی فیلم های «دهکدهٔ ساکت» و «آتش شعله ورشده بود» مصداق پیدا می‌کند. فیلم هایی که با تجربیات «دریای شمال» و «هدف امشب» پیوند خورده اند وعلاوه بر واقعیت مادی، واقعیت اخلاقی را نیز تصویر می‌کنند.

در فیلم «دفتر خاطرات تیموتی»، اخلاقیات «جنینگز» در ساختار فیلم بسیار تعیین کننده است: «دفتر خاطرات» که در این جا به‌وسیلهٔ تصویر و تفسیر ساخته می شود، مربوط به‌یک نوزاد است.

«جنینگز» به کمک این شکل سینمایی، گاه مشکوک و اثیری و گاه پرخاشگر و خواستار، به روحیهٔ مقاومت در سال های جنگ اشاره می‌کند، چیزی که پیشتر به شکلی ساده‌لوحانه از آن تجلیل کرده بود و اکنون شاهد نابودیش بود.

همزمان با تحرک در ارادهٔ عمومی و اوج گرفتن مبارزات نهضت مقاومت، محیط مطلوبی که فیلم های «جنینگز» تا سال ۱۹۴۵ از آن تغذیه می‌کرد، ازمیان رفت. چهارفیلمی که او تا پیش ازمرگ زودرسش توانست پدید آورد، نتوانستند نشانه‌ای فرانمایند مشعر بر این که او برای واقعیت جامعهٔ صلح‌طلب همان‌قدر توانسته است راه‌حلی مناسب بیابد که برای جامعهٔ جنگ‌طلب: **ملت مغلوب** —۱۹۴۵— به‌عنوان گزارشی دربارهٔ آلمان شکست‌خورده، به‌موضوع جنگ وفادار ماند؛ **داستان کامبرلند** —۱۹۴۷—، **جزیرهٔ کوچک غم زده** —۱۹۴۹— و **چهرهٔ خانواده** —۱۹۵۰— ازنظر ظاهری شباهتی به سرمشق های دوران جنگ خود ندارند، اما تصویری که از انگلیس عصر کارگری و بازسازی محافظه کارانه به دست می‌دهند تا اندازه‌ای سطحی و غیرشخصی است.

«کارول رید»[12] و «گارسون کانین»[13] به‌ساختن فیلمی به‌نام **شهرت حقیقی** —۱۹۴۵— دست‌زدند که محصول مشترک امریکا وانگلیس بود و از نظر شکل شبیه یکی از فیلم های انحرافی «جنینگز»، وماجرای آخرین روزهای جنگ را بر پایهٔ تجربیات فردی بازگومی‌کرد.

فیلم های دیگری که براساس فیلم های اخبارهفتگی جبههٔ‌های نبرد ساخته شدند، نظیر **پیروزی صحرا** —۱۹۴۳— اثر «روی بولتینگ»[14] و **پیروزی تونس** —۱۹۴۳— اثر «جان مانک»[15] بیشترین تأکید را بر ترسیم دیدگاه های استراتژیک می‌گذارند.

فیلم **دنیای وفور** —۱۹۴۴— اثر «پُل روتا» همانند «دفتر خاطرات تیموتی» و تا اندازه‌ای «شهرت حقیقی»، به مسألهٔ وجدان و مسوؤلیت توده ها دربارهٔ مسائل صلح می‌پردازد.

اما در این میان او به جنبهٔ اخلاقی قضیه کم‌تر توجه دارد و بیشترمتوجه ترسیم مسائل مادی و امکانات عملی حل مسائل است. با تلفیق اسناد، ترفندهای گرافیک تصویری، مصاحبه ها و تفسیری چند صدایی، از فیلم های خبری ماهیانهٔ پیش از جنگ امریکایی، به‌نام «حرکت زمان» نیز بهره

12: Carol Reed. 13: Garson Kanin.
14: Roy Boulting. 15: John Monck.

گرفت، چیزی که دیرتر به سرمشقی برای فیلم های تلویزیونی بدل گردید.

در زمانی که این فیلم ها برای پیشتازان و دنباله روها اغلب در خدمت دفاع، یا حداکثر نمایاندن شرایط موجود به کار گرفته می شد، «روتا» به کمک آن ها به تکمیل نوعی فن بیان سینمایی پرداخت که سیاست عملی آینده را تبلیغ می‌کرد.

«روتا» پس از جنگ، در فیلم های **ارض موعود** — ۱۹٤٥ — و **دنیا ثروتمند است** — ۱۹٤۷ — روش خویش را ادامه داد. در سال های اولیهٔ پس از جنگ، آخرین فیلم او که از آن نام برده شد، تقریباً تک ماند. سازندهٔ آن در ۱۹٤۷ چنین اظهارنظر کرد: از زمان جنگ به این سو هیچ فیلمی به گونهٔ «پیروزی صحرا»، «هدف امشب» و «دسترسی به غرب» ساخته نشده است؛ اظهارنظری که ده سال پس از آن نیز چیزی از اعتبارش کاسته نشد.

«ادارهٔ مرکزی اطلاعات» که در ۱۹٤٦ بخشی از وظایف وزارت اطلاعات را برعهده گرفت، فعالیت های سازمان «فیلم کراون یونیت» را محدود ساخت تا این که در ژانویهٔ ۱۹٥۲ توسط حکومت تازهٔ محافظه کار به کلی منحل گردید. با پایان گرفتن کار این گروه پرتجربه، تقریباً غنی ترین فصل تاریخ سینمای مستند بسته شد.

بازگشت به بورژوازی

از ۱۹٤٤ به بعد، سینمای انگلیس باردیگر وظیفهٔ خود را در منحرف کردن افکار توده ها از مسائل و مشکلات روز آغاز کرد. فیلم های تجملی و هیجان انگیز باب روز شد. مردم فیلم هایی را که بر پایهٔ رمان های معروف، یا قطعات تآتری شناخته شده ساخته می شد، برآثار اصیل و واقعی ترجیح می‌دادند.

اگر روش های خلاقهٔ سینمای مستند کم و بیش به برخی از کارگردانان اصیل امکان می‌داد تا آثاری با ارزش های ماندنی پدید آورند، کارگردانان سال های پس از جنگ به‌ندرت توانستند فیلم هایی بسازند که واجد اعتبار هنری باشد: در میان این گروه، کسانی چون «کارول رید» و «دیوید لین» و «لارنس اولیویر» پدید آمدند.

«کارول رید»، ۱۹۰٦ — ۱۹۷٦، در آغاز هنر پیشه و مأمور آژانس های تآتری بود، نخستین فیلم خود **ملوان بی‌تکلف** را در سال ۱۹۳٤ ساخت. او تا آغاز جنگ جمعاً ۹ فیلم به وجود آورد. **تعطیلی بانک** — ۱۹۳۸ — در بخشی از قسمت ها با تشریح مستندگونه و زندهٔ روزهای تعطیلی مردم انگلیس، ویژگی خود را نشان می‌دهد.

اما آخرین فیلم دوران پیش از جنگ «کارول رید» یعنی **ستاره‌ها به زیر نگاه می‌کنند** — ۱۹۳۹ — او را به‌عنوان امید بزرگ کارگردانی در سینمای انگلیس مورد تأیید قرار داد.

این فیلم به‌محض نمایش، به سبب دفاع شجاعانه اش از ملی کردن معادن ذغال سنگ و ساختار واقع گرایانه اش، توجه همگان را به خود جلب کرد. تصاویر خارجی این فیلم به دلیل بازسازی دقیق معادن کوهستانی والیز که بیش تر از صحنه های داخلی آن که با نورهای غیرطبیعی برداشته شده

بود به‌فیلم اهمیتی بخشید که سبب اعتبار آن در طول زمان شد.

«رید» در دوران جنگ دوباره به‌فیلم های تجاری روی آورد و فیلم جنایی ـ سیاسی **قطار شبانه به مونیخ** ـ ۱۹۴۰ ـ را ساخت و سپس فیلم های **کیپس** ـ ۱۹۴۱ ـ و **آقای پیت جوان** ـ ۱۹۴۲ ـ را پدید آورد که آثاری بودند احساساتی و تاریخی؛ آن گاه برای «سازمان کینماتوگراف ارتش» به ساختن فیلم کوتاه مستند **پست جدید** دست زد. نتایج این فعالیت ها، فیلم های **راه پیش** و فیلم مستند **پیروزی واقعی** بودند که بهترین های هر دو مکتب فیلم سازی دوران جنگ انگلیس به شمار می‌روند. همان طور که این مکاتب پس از جنگ بدون تأثیری دیر پا رو به خاموشی نهادند، درمجموعهٔ آثار «رید» نیز تنها به صورت فصلی از یک ماجرا جلوه گر شدند.

سه فیلمی که «کارول رید» میان سال های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۹ پدید آورد: **مخالف خوان** ـ ۱۹۴۷ ـ، **بت سقوط کرده** ـ ۱۹۴۸ ـ و **مرد سوم** ـ ۱۹۴۹ ـ برای او اعتباری جهانی به دست آوردند، اما درعین حال مرزهای وی را نیز مشخص کردند.

«مخالف خوان» و «مرد سوم» فیلم هایی هستند خشن و هیجان انگیز با موضوعاتی باب روز، همراه با چاشنی فلسفی، اما فیلم «بت سقوط کرده» که مانند «مرد سوم»، نویسنده اش «گراهام گرین» است، زمینه و هیجانی متافیزیکی دارد.

حال و هوا و سبک این آثار شبیه فیلم های «سیاه» واقعی پیش از جنگ «کارنه»، «فورد» و «لانگ» است. قهرمانان آن ها افرادی هستند تنها، نظیر قهرمانان «ساحل مه آلود»، «خبرچین» و «خشم»: یک مبارز نهضت آزادی ایرلند که مورد تعقیب است (در فیلم «مخالف خوان») و یک دزد پنسیلین (در «مرد سوم») و حتی کودک فیلم «بت سقوط کرده» (که وی را نیز می توان به آن ها افزود) جملگی جزو آن قانونی از هستی هستند که آنان را درمقابل همهٔ دنیا قرار می‌دهد.

انتقاد از جامعه به شکلی ساده صورت می‌گیرد: این انتقاد سراپا نسبت به «دیگران» است. فضایی انباشته از سمبول، قهرمانان را احاطه کرده است: «جانی مک کوئین» در «مخالف خوان»، در هر ربع ساعت به وسیلهٔ صدای زنگ، بی اعتبار بودن همهٔ چیزهای زمینی را به یاد می آورد و وقتی بدرود زندگی می‌گوید، برف سراسر شهر را همچون «کفنی سفید» می‌پوشاند؛ وقتی «هاری لیم» در «مرد سوم» برای نخستین بار ظاهر می‌شود، گربه ای و سایهٔ بلندی او را همراهی می‌کنند؛ چرخ فلک بزرگ «پراتر»[۱۶]، پستی و بلندی سرنوشتش را آشکار می سازد و میله های آهنین فاضلاب در پایان فیلم، جدایی اش را از آزادی به نمایش می‌گذارد. «رید» در فیلم های بعدی خود همان موضوعات سه فیلم پس از جنگش را باردیگر تکرار می‌کند، بی آن که هرگز موفق شود همان سبک گذشته را به کار بندد.

نفرین شدهٔ جزیره ـ ۱۹۵۱ ـ موضوع فیلم «مخالف خوان» را به «انسولنید» منتقل می‌کند و «مردی در میان» ـ ۱۹۵۳ ـ در جست وجوی یافتن فضای وین فیلم «مرد سوم» در برلین جدا شده از هم بود. فیلم های بعدی «رید» آثاری تجاری اند که از قانونِ ردهٔ خویش پیروی می‌کنند: از آن

۱۶: پراتر: ناحیه‌ای است در شهر وین که مرکز تفریحات شبانه است.

جمله اند، فیلم های **کودکی به دوبشیز** — ۱۹۵۵ —، **بند باز** — ۱۹۵۶ — وفیلم عاشقانه ــ جنگی **کلید** — ۱۹۵۸.

در **مأمور ما در هاوانا** — ۱۹۵۹ — «رید» باردیگر با «گراهام گرین» همکاری کرد، اما نتیجهٔ حاصله فاقد یکپارچگی فیلم های گذشتهٔ این زوج بود.

«دیویدلین»[17]، زادهٔ ۱۹۰۸، سال ها به عنوان برشکارنزد «آسکیت» درفیلم «پیگمالیون» و نزد «وات» در فیلم «یکی از هواپیماهای ما مفقود شده است» مشغول کار بود، تا این که در سال ۱۹۴۲ توانست همراه با «نوئل کوارد»[18] به کارگردانی فیلم بپردازد. فیلم **به خاطر آن خدمت می‌کنم** در میان فیلم های جنگی انگلیس، محافظه کارترینِ همهٔ آن ها بود. این فیلم به تجلیل ازمقاومت قشرهای میانی زیرفشار جنگ می‌پردازد. فیلم **این عروس خوشحال** — ۱۹۴۳ — که ماجرایی خانوادگی از انگلستانِ دورانِ گذشته بود نیز مثل فیلم قبلی جای امید بسیار برای آیندهٔ کارگردان باقی نگذاشت.

«لین» درفیلم **روح خوش قلب** — ۱۹۴۴ — باردیگر با «کوارد» همکاری کرد: ذوق او برای دکورهای قدیمی در این فیلم آشکار گردید و به یک بازی خشک و طنزآمیز، احساسی مافوق طبیعی بخشید. درفیلم **برخورد کوتاه** — ۱۹۴۵ —، همکاری «لین» با نمایشنامه نویس، بهترین نتایج را به بار آورد. آنچه درام عشقی میان زن و مردی ازدواج کرده را —یکی زنی بورژوا و دیگری پزشک— از انحراف های اولیه حفظ می‌کند، غنای سایه روشن هایی است که «لین» با کم ترین رویداد و مکان بازی به دست می‌آورد: دگرگونی های روانی در رفتار هر دوشخصیت داستان، و تغییرات بصری درمحیط شهری کوچک، فیلم را در رهگذر خود به تجلیل از قدرت انطباق شخصیت هایش با شرایط موجود می‌کشاند که فقط به صورتی پنهانی به قراردادهای اجتماعی تکیه می‌کنند تا با قاطعیت بیشتری بتوانند به ارضای خواسته های خود بپردازند؛ در شیوهٔ کار بصری و بازی نقش آفرینانش که گویی در قفسی حرکت می‌کنند، به راحتی می توان به نیازفرد پی برد؛ فردی که از امکانات خود فقط سایه وار بهره می برد. «لین» سال ها بعد در فیلم **جنون تابستانی** — ۱۹۵۵ — که نوعی بازگشت به «برخورد کوتاه» شناخته می‌شود، به صورتی رنگی و با دکور، چهرهٔ مضاعف فیلم قدیمی ترش را برملا می‌کند: در این جا مطلقاً اثری ازخار نیست؛ به زنانی که کم تر بدان ها توجه شده است، فقط به صورتی احساساتی پیشنهاد تسلیم می‌شود.

«لین» بلافاصله پس از جنگ به ساختن دوفیلم از روی نوشته های «چارلز دیکنز» پرداخت: **آرزوهای بزرگ** — ۱۹۴۶ — و **اولیور تویست** — ۱۹۴۷.

در این جا نیز گرایش به دفاع ازنظم اجتماعی به چشم می‌خورد: انتقاد اجتماعی «دیکنز»ی در فضایی پراحساس از دوران ویکتوریایی انگلیس صورت می‌گیرد. ما با دورنمایی گسترده از سنخ هایی برخورد می‌کنیم که بدترین آن ها، جدامانده از پس زمینهٔ اجتماعی، به صورت موجوداتی خنده آور ظاهر می‌شوند.

17: David Lean. 18: Noel Coward.

«لین» نیز همانند «رید» درسال های بعد به صورت مقلد آثار بزرگ خود درآمد و هر بار بیشتر از گذشته به سازش شوم تری با صنایع پرداخت. **دوستان پرشور** — ۱۹۴۸ — و «جنون تابستانی» تحت تأثیر «برخورد کوتاه» بودند؛ **انتخاب اضطراری** — ۱۹۵۳ — ما را به یاد فیلم های «دیکنز» ی می اندازد و با «طنزی محبت آمیز» تصویر دیکتاتوریِ خانوادگی عصر ویکتوریایی را ترسیم می‌کند. **دیوار صدا** — ۱۹۵۲ — سرودی بود درستایش از روح پرتلاش مردم انگلیس. با ساختن **پلی بر رودخانهٔ کوای** — ۱۹۵۷ — «لین» که در گذشته توصیف کنندهٔ انسان ها و سنت هایشان بود، شارح شیوهٔ زندگی انگلیسی گردید.

«لارنس اولیویر»، زادهٔ ۱۹۰۷، نخستین فیلم خود را درسال ۱۹۴۴ درشرایطی پدیدآورد که از مدت ها پیش از آن به‌عنوان کارگردان و هنر پیشهٔ برجستهٔ تآتر شهرت یافته و پانزده سال تجربهٔ هنر پیشگی سینما را پشت سر گذاشته بود.

او بعدها نیز به‌عنوان هنر پیشهٔ تآتر در نیو یورک، لندن و استراتفورد به کار پرداخت و اغلب به‌جلوی دوربین می‌رفت تا پشت آن. در فیلم های ساختهٔ خود نیز، نقش اصلی را خودش برعهده می‌گرفت. کارگردانی سینما برای وی از کار در تآتر جدا نبود، بلکه ادامهٔ آن با وسایل دیگر بود. او در سینما وسیله‌ای فنی را می‌دید که وی را قادر می‌ساخت تا برخی از دشواری هایی را که در صحنه با آن ها رو به رو می‌گشت، حل کند. فیلم های او مشکلاتی را در برخورد با صحنهٔ بستهٔ تآتر پدید آوردند، درست همان گونه که دیگر کارگردانان قرن بیستم آن را به صحنهٔ تآتر کشاندند.

آشکارترین شکل این مشکلات را در نخستین فیلم او **هِنری چهارم** — ۱۹۴۴ — می‌توان دید. فیلم با چرخش دوربین از روی لندنِ (مدل) دوران شکسپیر آغاز می‌گردد و در حیاط مهمان سرای عصر الیزابت پایان می‌یابد. از همین جاست که نمایش «هنری چهارم» آغاز می‌گردد. در حقیقت این قطعه‌ای از تآتر نیست که فیلم آن را نمایش می‌دهد، بلکه گزارش سینمایی آن است. اما «اولیویر» چهارچوب آن را یک باردیگر می‌شکند و این کار را با بازسازی واقع گرایانهٔ صحنهٔ نبرد «آزینکورت» در طبیعت انجام می‌دهد. او در واقع از رهنمود شکسپیر برای تماشاگرانش پیروی می‌کند که: صحنهٔ نبرد را پیش چشم خود مجسم سازید.

«اولیویر» بی آن که 'کلمات قطعه را دستکاری کند، سکانس هایی «سینمایی» را در مجموعهٔ نمایش تآتری وارد کرد که هیچ صحنهٔ تآتری در جهان قادر به نمایش آن نیست. درصحنه های دیگری که او از چارچوب تآتر فراتر رفت، به‌تقلید از کتاب های مصور کهن مذهبی به‌ایجاد چشم اندازهای تغییر پذیر، رنگ آمیزی مینیاتورگونه و حرکات موجز آن پرداخت.

از این مجموعه، رئالیسمی سرچشمه می‌گیرد که محدودیت های فنی صحنه و فاصلهٔ تاریخی را مراعات می‌کند، و بامنعکس کردنش، آن را از میان برمی‌دارد. «اولیویر» در **هاملت** — ۱۹۴۸ — نتوانست به‌شیوهٔ نخستین فیلم خود رفتار کند. این بار او کوشید متن «شکسپیر» را مانند یک فیلم نامه مطالعه کند. وی در پیرامون شخصیت داستانش محیطی دقیق پدیدآورد: محیطی کنار یک دریای واقعی. مدت زمانی که در ساختن دکورها صرف می شود و به وسیلهٔ دوربین ضبط می‌گردد (زیرا

«اولیویر» با صافی عمق میدان صحنه کار می‌کرد) که گاه راه را بر متن می‌بندد. از آن جا که برحسب ضرورت به کوتاه کردن قسمت هایی از قطعه ناگزیر شده، خود پذیرفته است که «هاملت» بدتر از «هنری چهارم» یا «ریچارد سوم» از کار درآمده است. این فیلم ضعیف‌ترین فیلم شکسپیری «اولیویر» شناخته می‌شود.

برعکس در **ریچارد سوم** — ۱۹۵۵— تلاشی در برگردان «سینمایی» قطعه نکرد؛ او در پی ایجاد حرکات پیچیدهٔ دوربین —بدان گونه که در «هاملت» انجام داد— نبود و آغاز حرکت در مناظر نبرد، نسبت به «هنری چهارم» با خشونت کم‌تری صورت گرفت. تماشاگر دوباره فرصت می‌یافت خویشتن را در محیط تآتر احساس کند. با این تفاوت که احساس می‌شد تماشاگر مجهز به یک دوربین است و هربار که حرکات و اعمال بازیگران توجهش را جلب کند می‌تواند آن‌ها را به آرامی به خود نزدیک سازد. چند سکانس صامتِ آن بیشتر در قلمرو پانتومیم است تا سینما؛ این سکانس ها لحظه های تصویری گفت‌وگوهای صحنه اند.

«اولیویر» با نخستین فیلم غیر شکسپیری خود یعنی **شاهزاده و رقاصه** — ۱۹۵۷— بر پایهٔ قطعه ای از «ترنس راتیگان»[19]، استعداد هنر پیشگی و ذوق صحنه آرایی خود را به نمایش گذاشت.

با فیلم های بلند داستانی «رید»، «لین» و «اولیویر» — که تقریباً بدون وقفه میان سال های ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۹ پدیدآمدند— واکنشی دربرابر جریان سال های جنگ بروز کرد.

اگر میان سال های ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۴ چنین می‌نمود که سینمای بریتانیا زیر فشار جنگ به طبقاتی می‌گراید که تا آن زمان آن‌ها را انکار می‌کرد و رنج های گریبانگیرشان را نادیده می‌گرفت، اکنون نوعی گرایش به بورژوازی، سراپای سینما و قهرمانانش را و همچنین دیدگاه‌هایی را که به توصیف آن ها می‌پرداخت، فراگرفته بود. زندگی های عاری از رفاه نزد «رید» و «لین»، دوباره فقط از دیدگاهی نه‌چندان جدی مطرح می گردید. تحلیل روان‌شناسانه نزد «لین»، فقط شایستهٔ بورژواها بود. وفیلم های «اولیویر» تنها به توصیف فرهنگ این طبقه می‌پرداخت.

19: Terence Rattigan.

آرامش... و تحرک ناگهانی در دیگر کشورهای اروپایی

نخستین پیروزی‌های ارتش آلمان، و پیروزی فرجامین متفقین، ساختار اقتصاد سینمایی اروپا را، دوباره از پایه دگرگون کرد. چیرگی سازمان‌های پخش کنندهٔ امریکایی در قاره شکسته شد. تنها صنایع قدرت‌های متحد نبودند که از این دگرگونی بهره می‌بردند، بلکه هم‌پیمایان کوچک آن‌ها و حتی کشورهای بی‌طرف و تااندازه‌ای کشورهای اشغال شده نیز از آن سود می‌بردند. تولید سالیانهٔ آلمان، ایتالیا، سوئد، مجارستان، اسپانیا و سوئیس، در دوران جنگ به‌شدت افزایش یافت و به بالاترین میزان تولید پیش از جنگ رسید؛ فرانسه، دانمارک و نروژ توانستند توانایی تولید خود را به‌نمایش بگذارند. اما در این میان تولید چکسلواکی به‌شدت تنزل کرد و در کشورهای لهستان، بلژیک و هلند، به‌کلی قطع گردید.

در سال ۱۹۴۲ که در آلمان «اوفا ــ فیلم، شرکت با مسئولیت محدود» همهٔ مؤسسات اقتصاد سینمایی و حتی مؤسسات خصوصی صاحبان تآتر را به‌عنوان سرمایهٔ «رایش» معرفی کرد، ملی کردن و روند تمرکز به پایان خود رسید.

نظام کنترل مستقیم سیاسی نیز همزمان برچیده شد. فیلم‌هایی که ساختن آن‌ها از نظر سیاسی بااهمیت تشخیص داده می‌شد، از سوی وزارت تبلیغات به‌صورت مستقیم پیشنهاد می‌گردیدند و حتی کوچک‌ترین بخش‌های آن‌ها که در طرح فیلم‌نامه پیش‌بینی شده بود در روند تولید قرار می‌گرفت.

تولید سینمای شوروی نیز از حملهٔ آلمان‌ها به‌شدت آسیب دید. استودیوهای مسکو، لنینگراد، اودسا و کیف، ناگزیر از انتقال به تاشکند، استالینگراد و آلماآتا گردیدند. اما تولید سینمای داستانی باردیگر به آهستگی جریان گرفت.

در نخستین ماه‌های جنگ، فقط فیلم‌های اخبار هفتگی وفیلم‌های مستند کوتاه تولید می‌شد. تولید فیلم‌های داستانی تا ۱۹۴۵ به نوزده فیلم در سال کاهش یافت.

پس از پایان جنگ، کنسرسیوم‌های امریکایی ــ به‌دنبال مبارزه‌ای سخت با «جی. آ. رانک» انگلیسی باردیگر سلطهٔ خود را بر سایر کشورهای اروپایی که توسط متفقین اشغال شده بود، به‌دست آوردند.

فقط تولیدات بومی دانمارک در برابر واردات فیلم از هولیوود مقاومت نشان داد؛ اما در

رویارویی با تحریم فیلم خام با شکست مواجه گردید.

در آلمان سازمان های تابع «اوفا» زیر نظارت متفقین قرار گرفتند. در بخش اشغال شده از سوی شوروی ها، مؤسسهٔ انحصاری و نیمه دولتی «دفا» بنیاد گردید که بزرگ ترین مجموعهٔ استودیوهای «اوفی» در اختیار آن قرار داده شد.

در منطقهٔ اشغالی غربی، سرمایه های «اوفی» مسدود گردید و در عین حال شمار فراوانی اجازهٔ تولید صادر شد که برای سال های طولانی، ایجاد یک سازمان تولیدی فعال را ناممکن ساخت.

سیاست سانسور قدرت های اشغالگر متناقض بود: در حالی که در بخش های اشغال شده توسط انگلیس و امریکا فقط فیلم هایِ مربوط به «اعادهٔ حیثیت سیاسی» اجازهٔ تولید داشت، دولت فرانسه تولید فیلم هایی را که موضوع سیاسی داشتند ممنوع کرده بود. اقتصاد سینمایی در کشورهای اروپای شرقی و از آن میان لهستان و چکسلواکی (که توسط ارتش اتحاد شوروی آزاد شده بود) ملی گردید، یا (مانند مجارستان) در اختیار احزاب سیاسی قرار داده شد و به این ترتیب از نفوذ قدرت سوداگرانه دور گردید. از سوی دیگر رهنمودهای احزاب کمونیست فقط زمانی مؤثر افتاد که نظام رهبری به طور کامل در اختیار آن ها قرار گرفت.

تولید سینمایی اتحاد شوروی پس از جنگ نه تنها درگیر مسائل اقتصادی بود، بلکه به شدت از سانسور نیز رنج می‌برد. در دوران «استالین»، کنترل بر فیلم ها و فیلم نامه ها — که در زمان جنگ تا اندازه ای سُست شده بود — دوباره تشدید گردید. در ۱۹۴۶ چهار فیلم از سوی کمیتهٔ مرکزی حزب به شدت مورد سرزنش قرار گرفت و از نمایش آن ها جلوگیری به عمل آمد.

در ۱۹۴۹، موج اعتراض در برابر «زیبایی شناسان مرتجع» و «جهان وطنِ» صنایع سینمایی به اوج خود رسید.

آلمان: هیتلر و نتایج دوران او

فیلم های داستانی آلمان در سال های جنگ کمابیش برخوردار از همان فرمول های ملی و مستقل دوران پیش از جنگ جمهوری وایمار بود. زندگی «مردان بزرگ» به شکلی قهرمانانه و باب روز ارائه گردید و از جنگ به‌عنوان محکی برای ماجراجویی های مردان ستایش شد. حتی فیلم های مستند نیز به طور کامل در جهت مقاصد تبلیغاتی به کار گرفته شد. در این میان سازمان «فیلم های اخبار هفتگی آلمان» به‌عنوان یک مؤسسهٔ انحصاری، دیگر مؤسسات تهیه کنندهٔ فیلم های اخبار هفتگی را در آغاز جنگ منحل کرد. در دوران پیروزی های نظامی، زمان نمایش برخی از این فیلم ها به سه ربع، و نیم ساعت می‌رسید.

از تصاویر خبرنگاران اخبار هفتگی، فیلم های رپرتاژگونهٔ مفصلی تهیه می شد: از آن جمله، فیلم **شرکت در جنگ** — ۱۹۴۰ — دربارهٔ حمله به لهستان و **جنگ برق آسا درغرب** — ۱۹۴۰ — دربارهٔ اشغال فرانسه، بلژیک و هلند.

در این آثار نیز به شیوهٔ فیلم های حزبی «لنی ریفنشتال» همهٔ رویداد بر پایهٔ تعبیر «پیشوا و همپالکی هایش» شکل می‌گیرد: «هیتلر» در میان ژنرال هایش روی نقشه خم می‌شود و به شکل کانون اصلی رویدادها نمایان می‌گردد. گروه های ارتشی در حال پیشروی، تانک های در حال حرکت و سقوط های پیاپی هواپیماها به صورت ابزارهای ناشناختهٔ مافوق بشری پیشوا درمی‌آیند. به کمک حقه های سینمایی، خطوط و علایم به سوی نقشهٔ جغرافیایی اروپا شلیک می‌کنند.

در زمینهٔ فیلم های تفریحی «غیرسیاسی» نیز — که کماکان برای سرگرمی توده ها ساخته می‌شد — به ندرت ممکن بود عواملی را یافت که بتواند دروغ های اساسی را افشا کند.

شجاعت های گه گاهی، مثلاً در **ماجراهای بارون مونشن هاوزن** (۱۹۴۳، بر پایهٔ کتاب «اریک کستنر»)، تنها به قلمرو گفت وگوها محدود می‌شد؛ قالب فیلم تحت تأثیر عوامل سطحی بود. تنها یک کارگردان جوان توانست طی سال های جنگ، چه از نظر شکل و چه از نظر مضمون، خود را از چنگ رهنمودهای فرمایشی و سرگرمی های غیر اجباری برهاند.

«هلموت کویتنر»[1]، زادهٔ ۱۹۰۸، با فیلم هایی که میان سال های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ به وجود آورد، نشان داد که تحت تأثیر سبک های گوناگون سینمایی است.

در فیلم **روابط عاشقانه در مینور** — ۱۹۴۳ — کوشید که «رئالیسم شاعرانهٔ» فیلم های فرانسوی پیش از جنگ را الگوی خویش سازد: دقت روانشناسانهٔ بیش از اندازه، فرورفتن در دریای اندوه، و به کارگیری فراوان نمادها. بدیهی است که این همه، آشکارا در جهت مخالف خوشبینی رسمی قرار داشت و پاسخ به آن، «بازگشت به درون» بود.

در فیلم **آزادی بزرگ شمارهٔ ۷** — ۱۹۴۴ — و در **زیر پل** — ۱۹۴۵ — که بهترین فیلم کارگردان است، داستان های معمولی عاشقانه وسیله ای بودند که زندگی غیروابسته را مستقیماً تشریح می‌کردند.

توصیف محیط — بندر هامبورگ در «آزادی بزرگ شمارهٔ ۷»، و زندگی کشتی رانان کانال در فیلم «زیر پل» — در زیر سایه روشن های شاعرانه صورت می‌گیرد که محیط پیرامون عشاق را همچون آینهٔ جان های شیفتهٔ آن ها نشان می‌دهد. مؤثرتر از «روابط عاشقانه درمینور» تأکید بر روابط خصوصی به عنوان اعتراض به اصطلاح کلی «اتحاد توده ها» بود. پایان جنگ، سینمای آلمان را از دیکتاتوری هنری «رایش سوم» آزاد کرد، اما آن را از وابستگی به ایدئولوژی حاکم و نکث نویسندگان و کارگردانانش نرهانید. آنان در حالی که اصولاً به موضوعاتی باب روز می‌پرداختند، می‌کوشیدند که به دفاع احساساتی از آن واکنش منفی سیاسی که خود پدید آورنده اش بودند، وفادار بمانند. «مرد کوچک» در فیلم هایشان به صورت شخصیت اصلی درمی‌آید. او در هر حال قربانی بی گناه دیکتاتوری، جنگ، بوروکراسی و رژیم اشغالگر است.

در این زمان قالبی پدیدآمد که بعدها سینمای آلمان فدرال در ساختن فیلم هایی دربارهٔ دوران نازی ها از آن استفاده کرد: این سوی، نازی و آن سوی، ضدنازی بود و در میان آن ها، «پاکان» که

1: Helmut Käutner.

دست های خود را از آلودگی دورنگه می داشتند.

نخستین فیلم پس از جنگ «کویتنر» یعنی **در آن روزها** — ۱۹٤۷ — که درعین حال به عنوان بهترین اثر او نیز شناخته شده است، در شکل بخشیدن به شیوهٔ تقسیم بندی ایدئولوژیک مؤثر بود. در هفت قصهٔ کوتاه مربوط به دوران هیتلر، اعمال و رفتار یک زن مغازه دار یهودی و شوهر «آریایی» اش، پیرمردی اشرافی و مستخدمش، دو کارگر کشاورزی و آدم های دیگری که در حیطهٔ قدرت رژیمی مستبد زندگی می کنند، مورد بررسی قرار می گیرد.

«کویتنر» در این فیلم توجه خود را با نگاهی مطمئن به حوادث فرعی و علاقهٔ بسیار به تاثیر روابط خصوصی آدم ها معطوف کرد، اما همین مساله خود سبب گردید که فیلم تنها به توصیف روابط خصوصی بپردازد: او ضدفاشیست های فعال را به عنوان قربانیانی نیازمند کمک توصیف می کند و نه به عنوان کسانی که با قاطعیت در پی کمک بوده اند؛ شخصیت های فیلم نشان می دهند که عدم فعالیت سیاسی شان باید به عنوان مقوله ای بدیهی و انسانی تلقی شود. و همین که ظلم و وحشت دوران آشکار می گردد، علاقهٔ «کویتنر» به احساسات گرایی رخ می نماید. وقتی سخن ازسیاست به میان آید و شخص به نماد پناه ببرد، عملی خیانت آمیز انجام داده است؛ هنگامی که ماجرا به زندان گشتاپو کشانده می شود، دوربین به آرامی به علامت اس. اس. روی نمرهٔ اتومبیلی توجه می کند.

«ولفگانگ اشتاوته» [2]، زادهٔ ۱۹۰۸، نیز که پیش از جنگ چندین فیلم سرگرم کنندهٔ معمولی ساخته بود، درفیلم **قاتلان میان ما هستند** — ۱۹٤٦ — نتوانست تفسیری سیاسی از رویدادهای آن زمان به دست دهد.

مردی بازگشته از جنگ که خود را گناهکار می داند، برآن است که از مافوق خود که مسؤول تیرباران اسرای جنگی است، انتقام بگیرد. اما پس از چندی براین احساس خویش چیره می شود و «به خود بازمی گردد». به جای توجه به علل این ناتوانی سیاسی و گناه فردی، سخن از بخشش و فراموشی به میان می آید. حالت درون گرایانهٔ داستان غیرواقعی و به دور از سبک متأثر از اکسپرسیونیسم است: منظرهٔ ویران شهری که در سایه روشن نور به نمایش گذاشته می شود، به شکلی نمادین بیشتر نمایانگر موقعیت روانی قهرمان داستان است، تا آلمان سال ۱۹٤۵.

«ولفگانگ لیبن اینر» [3] نیز درفیلم **عشق ٤۷** — ۱۹٤۹ —، که شبه اکسپرسیونیسمی انباشته از نمادها بود، بهترین شکل بیان سینمایی را برای اثررادیویی، **بیرون، جلودر** اثر «ولفگانگ بورشرت» [4] می دانست.

و سرانجام اشکال اکسپرسیونیستی به صورت برنامه های مبتذل کاباره ای و طنزآمیز درآمد و به تباهی کشانده شد؛ ازآن جمله فیلم **ماجراهای عجیب فریدولین ب** — ۱۹٤۷ — اثر «اشتاوته»، و **درخت سیب قطع شده است** — ۱۹٤۸ — اثر «کویتنر» و **ترانه های برلین** اثر «ر. آ. اشتمله».

2: Wolfgang Staude 3: Wolfgang Liebeneiner.
4: Wolfgang Borchert.

در سال ۱۹۴۹ دو فیلم مؤسسهٔ «دفا» نمایشگر بلوغ دیدگاه های سیاسی و شکل گیری ساختاری منطبق با آن ها بود.

«اریک انگل»[5]، زادهٔ ۱۸۹۱، در فیلم **ماجرای بلوم** به منظور نمایش یک جنایت قضایی در دوران وایمار به ساختن فیلمی واقع گرایانه و طنزآمیز دست زد که بعدها شکل کامل تر و برنده تر آن را در فیلم **زیردست** اثر «اشتاوته» با موضوعی مربوط به دوران گذشتهٔ آلمان مشاهده کردیم. **«اشتاوته»** در فیلم **چرخش**، رفتار خرده بورژوازی آلمان و طبقهٔ پرولتاریا را محکی انتقادی می زند. قهرمان او که در ابتدا حروف چینی غیرسیاسی است، در دوران «رایش سوم» از راه ارزیابی سرشت کار و سرنوشت خود به آگاهی سیاسی می‌رسد و به‌پایداری برمی‌خیزد. این که این روند به‌شکلی تجریدی باقی نمی‌ماند، به‌علت تأثیری است که رئالیسم ویژهٔ «اشتاوته» برآن می‌گذارد: او هربار رفتاری ذهنی را نسبت به رویدادی عینی منعکس می‌کند و آن را به‌محک انتقاد می‌زند. استعداد «اشتاوته» بیشتر در این نهفته بود که می‌توانست چیزی خاص را به شکلی عمومی جلوه گر سازد.

سینمای آلمان— تا سال ۱۹۴۹—، چه خوب و چه بد، به‌شکلی واحد شناخته شده بود. در زمانی که آلمان به دو بخش آلمان فدرال و جمهوری دمکراتیک آلمان تقسیم گردید، سینمای آلمان نیز دوپاره شد: سینمای آلمان شرقی به سوی یکنواختی تبلیغاتی پیش رفت و سینمای آلمان غربی به سوی ایدئولوژی جامعهٔ مصرفی به حرکت درآمد.

نوزایی سینمای سوئد

درسراسر سال های سی، چهرهٔ سینمای سوئد به گفتهٔ «رونه لیند اشتروم»[6] — که خود از رهبران معنوی جنبش نوزایی در ۱۹۴۰ به شمار می‌رفت— چهره ای به دور از واقعیت داشته و «سینمای آمیخته»[7] بوده است.

محدودیت واردات فیلم های امریکایی و تقویت سینمای بومی درسال ۱۹۴۰، موجب پیدایی شالده ای اقتصادی برای ایجاد نوزایی هنری گردید؛ اما آنچه مهم ترمی‌نمود، این بود که درنتیجهٔ خطر حملهٔ آلمان، سینما گران و مردم تماشاگر، مسألهٔ سینما را جدی تر گرفتند. در این جهت گیری سینمای سوئد، فیلم های فرانسوی پیش از جنگ نقش ویژه ای داشت: کارگردانان جوان سوئدی به کمک این فیلم ها به‌سرچشمهٔ ویران شدهٔ هنر سینمای کشور خود توجه بیشتری کردند واز طریق فیلم های «کارنه» و «دوویویه»، «شوسترم» و «استیلر» را کشف کردند.

درسال ۱۹۴۰، دوفیلم آغاز تجدید حیات را نوید دادند: **آن ها زندگی‌شان را به خطر افکندند** اثر «آلف شوبرگ»[8] و **یک جنایت** اثر «آندرس هنریکسون»[9].

5: Erik Engel. 6: Rune Lindström. 7: Cocktail. Film.
8: Alf Sjöberg. 9: Anders Henriksson.

«آن ها زندگی شان را به خطر افکندند»، درامی بود روانی با پس زمینه ای از مبارزات آزادیخواهی تاریخی «استن ها»: موضوع فیلم اشاره ای بود به مبارزهٔ نهضت مقاومت کشورهای اسکاندیناوی علیه آلمان ها و روس ها. این فیلم در عین حال به علت ویژگی های ظاهریش — بهره گیری از فیلم های «کلاسیک» سوئدی و آلمانی —، آشکارا از فیلم های بی ارزش معاصر پیشی گرفت.

«یک جنایت»، اقتباسی از یک قطعهٔ تآتری و توصیف گر خانواده ای است که شورش فرزندانش علیه پیران ستمکار خانواده، آن را به تباهی می کشاند. این فیلم که از نظر سبک تحت تأثیر آثار «کارنه» بود، آغازگر پیدایی شماری فیلم های تیره و بدبینانه گردید که موضوع اصلی بسیاری از آن ها، کشمکش نسل ها بود.

با فیلم «آن ها زندگی شان را به خطر افکندند»، کارگردانی به استودیوی سینما بازگشت که در آغاز دوران سینمای صامت به عنوان یکی از مُهره های برجستهٔ سینمای سوئد شناخته شده بود:

«آلف شوبرگ»، زادهٔ ۱۹۰۳، هنرپیشهٔ تآتر در فیلم **قوی ترین** — ۱۹۲۹ — داستانی از شکارچیان سگ آبی درشمال نروژ را بیان می کرد که توصیف رئالیستی محیط و مونتاژ سبک روسی آن، فیلم را از دیگر فیلم ها متمایز می ساخت. «شوبرگ» درخلال یک دهه به عنوان کارگردان تآتر، آثارِ «شکسپیر»، «شاو» و «گوگول» را به روی صحنه آورد و برای خود اعتباری درخورد کسب کرد؛ او بعدها نیز به تناوب در تآتر و سینما به کارپرداخت.

با فیلم **بازی آسمان** — ۱۹۴۲ — پیوند خود را با سنت فیلم های استعاری — مذهبی حفظ کرد. فیلم، بیراهه رفتن دهقانی جوان را وصف می کند که بر پایهٔ اوراد مذهبی درجست وجوی عدالتی آسمانی است و در این راه با پیامبر، خداوند، مریم و دیگر شخصیت های انجیل برخورد می کند. این فیلم نامه براساس قطعه ای تآتری، نوشتهٔ نویسندهٔ جوان، «رونه لینداشتروم» — که خود نقش نخست آن را بازی می کرد — نوشته شده بود.

همهٔ آن ها در هیأتی آشنا ظاهر می شوند: خداوند لباس کشیش های روستایی به تن دارد، و سلیمان ردایی باشکوه. این اشارت های انجیلی، در توصیف نزدیک به واقعیت زندگی های روستایی مستحیل می شود و سنت فیلم های مذهبی اسکاندیناوی را به خوبی احیا می کند.

شیوهٔ مونتاژ — تغییر پرتحرک نماها و دورنماها —، تصاویر استعاری عمیق و ایجازی درخشان، در مثلاً توصیف پیر شدن قهرمان داستان، نمایشگر شناخت ومطالعهٔ «شوبرگ» در آثار شوروی هاست. چیزی که حتی فیلم های بعدی او نیز نمایشگر آن است.

فیلم **جنون** — ۱۹۴۴ — «شوبرگ»، درام روانی نسل ماست با تأکیدی سیاسی. یک معلم سادیست دبیرستان، دختری جوان را به کام مرگ می کشاند و یکی از شاگردان که دوست این دختر است، جنایت او را فاش می کند. این فیلم با موضوعی مشابه فیلم های آلمانی دوران «وایمار» — از «دکتر کالیگاری» گرفته تا «فرشتهٔ آبی» — تأکیدی مستقیم بر ساختار اکسپرسیونیستی نور و سایه دارد؛ درعین حال از نظر سیاسی، فیلمی است که مسائل روز را مطرح می سازد: معلم که ملغمه ای

است از دکتر کالیگاری و پروفسور اونرات (با نام کالیگولا)، شباهت به «هیملر» دارد.

فیلم نامهٔ این فیلم را نویسنده ای جوان به‌نام «اینگمار برگمن»[10]— زادهٔ ۱۹۱۸— نوشته بود. «برگمن»، فرزند مردی مذهبی، از آغاز دوران دانشجویی، رهبری یک گروه تآتری را برعهده داشت و به‌عنوان کارگردان تآتر در مدتی کوتاه به‌شهرت رسید. پرداختن به‌نویسندگان کلاسیک اسکاندیناوی و فرانسویان نو (پیش از همه «آنوی» و «کامو») در فیلم های او تأثیری آشکار از خود برجای گذاشت. در سراسر دوران بعدی فعالیت های خود، به تآتر نیز (و همچنین تآترهای رادیویی) با همان ژرف نگری پرداخت، که به سینما؛ چه به عنوان کارگردان و چه به عنوان نویسنده.

پنج فیلمی که «برگمن» تا سال ۱۹۴۸ پس از کامیابیش به‌عنوان سناریست، کارگردانی کرد، نمایشگر دوران فراگیری و تکامل او به‌شمار می‌روند. در این آثار به‌مسائل نسل خود و مشکلات و بحران های دوران بلوغ می‌پردازد.

در بحران — ۱۹۴۵— مادر دختری خردسال با مادرخواندهٔ خود به‌نزاع می‌پردازد؛ در فیلم **برعشق ما می‌بارد**— ۱۹۴۶—زوجی جوان درگیر دشمنی های بزرگ‌ترها می‌شوند؛ فرمانده‌ِستمگر یک کشتی، در فیلم **کشتی به‌سوی هند** —۱۹۴۷— همان‌قدر نسبت به‌فرزند گوژپشت خود خشونت می‌کند که به‌ملوانان؛ در فیلم **موسیقی در سایه** —۱۹۴۷— نیز بزرگ‌ترها سد راه عشق جوانی کور به‌دختری می‌شوند که از نظر اجتماعی در موقعیت پایین‌تری قرار گرفته است؛ در **شهر بندری** —۱۹۴۸— دختری جوان در پی رهایی از چنگ نفوذ شوم مادر خویش است.

«برگمن» در این آثار، سخنگوی نسل جدیدی است که در ادبیات، شاعر و نویسنده ای چون «استیگ داگرمن»[11] را — که دست به‌خودکشی زد— به‌نمایندگی برگزید.

این نسل را چنین توصیف کرده‌اند: «پرخاشگر و پرغرور در برابر نسل قبلی،خشن و بی رحم در برابر ثمربخشی آرمان های انسانی، و در نوشته های خود، به‌شدت متأثر از احکام روان‌شناسی و جامعه‌شناسی افراطی. آن‌ها قادراند از تسلیم بی چون و چرای خویش در برابر بدبینی و شکست، نوعی فلسفه پدید آورند» (ر. والد. کرانتس).

حتی «برگمن» نیز دست به‌انتقاد نمی زند، بلکه ایراد می‌گیرد. فیلم های نخستین او حکایت از وجدانی انتقادی نمی‌کنند، بلکه خبر از «تهوع»ی اگزیستانسیالیستی می‌دهند. از ظاهر آثار او به‌سختی ممکن بود کارهای بعدی او را پیش‌بینی کرد: درواقع اثرات سرمشق های گوناگونی چون «کارنه» و «رُسلینی»، بدون هدف کپیه می‌شد؛ ریتم آن‌ها سنگین بود و به کارگیری فراوان سمبول ها و تأثیرات نافذ نور و سایه، این فیلم ها را به‌عنوان آثار سنجیدهٔ دوران جوانی مشخص می‌کرد.

درمیان کارگردانان قدیمی‌تر، چهرهٔ «گوستاو مولاندر»[12]، زادهٔ ۱۸۸۸، که از همکاران سابق «شوسترم» و «استیلر» به‌شمار می‌آمد، شاخص‌تر بود. او توانست در سال های سی، فیلم های نمایشی مد روز را به‌دلیل توانایی های فنی خود، ظاهری باشکوه ببخشد. در این زمان او استعداد خویش را

10: Ingmar Bergman. 11: Stig Dagerman. 12:Gustav Mullander.

به خدمت «رونه لینداشتروم» می‌گذارد و قطعهٔ تآتری **کلمه** — ۱۹۴۳ — را — که از «کای مونک»[13] اقتباس کرده بود— به فیلم برمی‌گرداند؛ «اینگمار برگمن» نیز سناریوی فیلم های **زنی بی چهره** — ۱۹۴۷ — و **اوا** — ۱۹۴۸ — را بر پایهٔ آثار وی پدیدآورد.

شیفتگی به طبیعت، یعنی بادوام‌ترین عنصر سینمای سوئد، در آثار مستندسازی چون «آرنه سوکسدورف»[14]، زادهٔ ۱۹۱۷، نیز به چشم می‌خورد.

برخورد انسان ها با طبیعت — که موضوع اصلی بسیاری از آثار اوست— برای وی برخوردار از لحظه‌ای غم انگیز است: آدمی در برخورد با طبیعت، خویشتن خویش را بازمی‌یابد، ولی بی گناهی خود را از دست می‌دهد. بدیهی است که به این مطلب فقط اشاره‌ای می‌شود؛ عناصر ناچیزی از تحرک در فیلم های او جای گرفته است و ما آن را در تأکید وی بر خصلت شاعرانه و امپرسیونیستی طبیعت می‌یابیم: در جنگل تابستانی فیلم **افسانهٔ تابستان**[15] — ۱۹۴۲ —، در سواحل شمالی سوئد در فیلم **باد شمالی** — ۱۹۴۲ — یا در جزیرهٔ پرندگان دریای شرقی در فیلم **مرغ ماهی خوار** — ۱۹۴۴ — و سرآخر در فیلم **ریتم یک شهر** — ۱۹۴۶ — شیوهٔ امپرسیونیستی نگرش خود را به طبیعت، در توصیف استکهلم به کار گرفت.

«سوکسدورف» در نخستین فیلم های بلند داستانی اش: **ماجرای بزرگ** — ۱۹۵۳ — و **افسانهٔ جنگل** — ۱۹۵۷ —، تلاش کرد تا آدم های ساده‌دل را در هم آهنگی با طبیعت نشان دهد: کودکان در شمال سوئد و بومیان در هند مرکزی.

روال داستان و توصیف طبیعت که در این جا اجباراً به هم نزدیک می‌شوند، در فیلم **وحشی تر از مرداب شیطان** — ۱۹۶۱ — درهم مستحیل می‌گردند. «سوکسدورف» در این فیلم به توصیف سرگذشت غم انگیز جوانی می‌پردازد که برآن است تا آزادی خویش را در طبیعت بیابد و چون به ناممکن بودن خواستهٔ خود پی می‌برد، خودکشی می‌کند.

عصر کشورهای کوچك

تا آغاز جنگ جهانی دوم بسیاری از سینماگران مستعد کشورهای کوچک اروپایی، سرزمین پدری خود را ترک گفته و در جست‌وجوی خوشبختی به «بورلی هیلز»، «بابلزبرگ»، «بیلانکورد» یا «دنهام» روی آورده بودند. «کُردا»ی مجارستانی، «ماشاتیِ» چک یا «ایونس» هلندی از «درایر» دانمارکی و «شوسترم» و «استیلر» سوئدی پیروی کرده بودند.

«کارل یونگهانس»[16] در چکسلواکی فیلم صامت **زندگی همین است** — ۱۹۲۹ — را ساخته بود که از نظر شکل و مضمون در محدودهٔ فیلم های آلمانی و توصیفیِ «لامپرشت» و «یوتسی» قرار

13: Kaj Munk. 14: Arne Suksdorf.
15: En Sommar Saga. 16: Karl Junghans.







هلموت کویتنر
زیر پل
۱۹۴۵













سرگی. م. آیزنشتاین

ایوان مخوف

۱۹۴۴









می‌گرفت.

«گوستاو ماشاتی»[17]، زادهٔ ۱۹۰۲، در همان زمان فیلم **اروتیکون** — ۱۹۲۹ — را ساخت که در واقع مقدمه ای بود بر فیلم **اکستاز** — ۱۹۳۳ — وی که دیرتر پدیدآمد، و اعتباری به دست آورد که نصیب هیچ فیلم دیگری از چکسلواکی نگردید؛ و روشن است که این اعتبار، هم به خاطر تصاویر برهنهٔ نقش آفرین زن آن («هدی کیسلر — لامار»[18]) بود و هم به خاطر ویژگی های هنریش.

ماجرای یک زناشویی بی تحرک — زن جوانی که از نظر جنسی به او توجه نشده است، به همسر پیر خود خیانت می‌کند — در فضایی سرشار از احساس هیجان قرار داده می‌شود: اشاره‌های سمبولیک در دکورها و در رویدادهای فرعی، تصاویر محوشبه نقاشی، مونتاژ تداعی کننده و نبودن تقریبی هرگونه گفت‌وگو سبب گردید که کشمکش های تصویر شده تاحد تعارضات بیولوژیکی کاهش یابند و وابسته به نیروهای تقدیری دانسته شوند.

مجارستان، فیلم سازان مستعد خود را به سراسر گیتی گسیل کرد: برادران «کُردا»، «ویدور»، «جورج کیوکر» و بسیاری دیگر. تولیدات مجارستان در این میان نشان دهندهٔ آثاری بی اهمیت اند. فقط فیلم **هور تو باگی** اثر «گئورگ هولرینگ»[19] — فیلمی مستند و داستانی دربارهٔ زندگی روستایی در «پوستا» — است که از تودهٔ آثار مبتذل سربلند بیرون می آید.

طی سال های سی از کشور هلند مستندسازی چون «یوریس ایونس»[20]، زادهٔ ۱۸۹۸، ظهور کرد که بخش بزرگ آثار خود را در خارج از کشور پدیدآورد.

«ایونس» کارش را با فیلم های کوتاه مستندی به شیوهٔ آثار «روتمان» و «کاوالکانتی» آغاز کرد: **پل** — ۱۹۲۷ — و **باران** — ۱۹۲۹ —. او از حالات و تأثیرات گوناگون با احساس تصویری عمیقی فیلم برداری کرد و آن ها را در ضرباهنگی متنوع به هم پیوند داد. همزمان با افزایش خطرِ نازیسم، «ایونس» نیز درفیلم هایش التزامی سیاسی یافت.

او همراه با «هنری اشتورک»[21] بلژیکی، در فیلم **بوریناژ** — ۱۹۳۳ — به توصیف اعتصاب کارگری در یک معدن پرداخت؛ درفیلم **زمین نو** — ۱۹۳٤ — نسبت به روش «تولید انبوه» که موجب می‌شود مقدار فراوانی از محصولات حیاتی را نابود کنند، اعتراض کرد. با ساختن فیلم های **خاک اسپانیا**، **چهارصد میلیون** - و **نیرو و زمین** -، «ایونس» به نهضت فیلم سازی مستند امریکایی کمک بسیار کرد: سال های جنگ را در اتحاد شوروی به سر برد. ازسوی دولت هلند به عنوان نمایندهٔ امور سینمایی به هند فرستاده شد، ولی رابطه اش را با دولت هلند به علت مخالفت با جنبش استقلال طلبانهٔ اندونزیایی ها قطع کرد و درفیلم **اندونزی فریاد می‌کشد** — ۱۹٤٦ — به توصیف تلاش های همبستگی کارگران بنادر استرالیا — که از جنبش استقلال طلبانه پشتیبانی می‌کردند — پرداخت.

17: Gustav Machaty.
18: Hedy Kiesler-Lamar.
19: Georg Höllering.
20: Joris Ivens.
21: Henry Storck.

«ایونس» در هیچ یک از این آثار خود، به هیچ وجه توانایی های سازندهٔ خود را قربانی تبلیغات نکرد. حمایت او از کارگران معادن بلژیک، جمهوریخواهان اسپانیا، چینی ها و اندونزیایی ها در راستای احساس عمیق او نسبت به فرد انسانی بود. او نیز همانند «همفری جنینگز» همیشه تصویر یک ملت یا یک گروه را در تصویر یک فرد ترسیم می‌کرد؛ همانند او در پی به‌چنگ آوردن لحظهٔ ناخودآگاه تلاش بود. او از «بوریناژ» تا «اندونزی فریاد می‌کشد» درواقع خاطراتی را از برخوردهای خود با مبارزان نهضت مقاومت —علیه استثمار اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نظامی— بازگو می‌کند.

«ایونس» در سال های بعد بیشتر به دفاع از نظام شوروی پرداخت. درفیلم **رود سن، پاریس را می‌شکافد** —۱۹۵۷— با استفاده از اشعار «ژاک پره‌ور» شعری سینمایی می‌سراید و دیگربار به سبک شاعرانهٔ فیلم های گذشته اش بازمی‌گردد.

در دوران جنگ، فشارسانسور در کشورهای اشغال شده بر هنرمندان به شدت سنگینی می کرد و امکان بیان را از آن ها سلب می کرد. «کارل تئودور درایر» در دانمارک با فیلم **روزخشم** که نخستین فیلم او پس از ده سال به شمار می‌رفت، کار خود را آغاز کرد. «استفان زوتس»[۲۲] درمجارستان با فیلم **انسان ها در کوهستان** —۱۹۴۲—، قصه ای دربارهٔ خون و زمین را به ماجرایی مستند از شیوهٔ زندگی در «زیبن بورگن» مجارستان مبدل ساخت.

بلافاصله پس از پایان جنگ در بسیاری از کشورهای کوچک، فیلم هایی ساخته شد که در آن ها خاطرات رویدادهای گذشتهٔ نزدیک منعکس گردید. کارگردانان متوسط نظیر «گزا رادوانی»[۲۳] و «لئوپلد لیندبرگ»[۲۴] نیز که در هیچ دوره‌ای نتوانسته بودند فیلم های باارزشی پدید آورند، همراه مصیبت های عمومی و همچنین شور و هیجان همگانی به هنگام رسیدن به آزادی، به حرکت درآمدند.

سینما در کشورهای آزاد شده، درگیر مسائل جنگ، جنبش نهضت های مقاومت و فقرناشی از جنگ گردید. شیوهٔ کار تقریباً شبیه کار ایتالیایی ها بود و همانند ایتالیایی ها نیز به زودی با دایرهٔ تنگ موضوعات جنگی مواجه گردید و ناچار شرایط اجتماعی را زیر ذره‌بین انتقاد قرارداد.

در لهستان «واندا یاکوبوسکا»[۲۵]، زادهٔ ۱۹۰۷، براساس تجربیات شخصی فیلم **آخرین مرحله** —۱۹۴۸— را ساخت، که فیلمی بود تلخ و مستند مربوط به زنان زندان آوشویتس.

«آلکساندر فورد»، زادهٔ ۱۹۰۷، در فیلم **خیابان سرحدی** —۱۹۴۷— به‌توصیف شورش زاغه‌نشینان ورشو پرداخت. در چکسلاواکی «اوتاکارواورا»[۲۶]، زادهٔ ۱۹۱۱، فیلم **سنگر خاموش** —۱۹۴۵— را دربارهٔ شورش مردم پراگ در ماه مه ۱۹۴۵ ساخت که فیلمی بود درنقطهٔ مقابل فیلم «خیابان سرحدی» فورد.

«کارل استکلی»[۲۷] درفیلم **ناقوس** —۱۹۴۷— به توصیف مبارزات اجتماعی دوران پیش از

22: Istvan Szoets. 23: Géza Von Radvanyi. 24: Leopold Lindtberg.
25: Wanda Jakubowska. 26: Otakar Vavra. 27: Karl Stekly.

جنگ پرداخت. فیلم او ماجرای اعتصاب در معدن ذغال سنگ «گلادنو» را شرح می‌داد.

درست در دوران جنگ بود که در استودیوی مربوط به حقه های سینمایی در مؤسسهٔ فیلم پراگ و کارخانهٔ کفش سازی «باتا» واقع در «تسلین» (که بعدها «گودوالدف» خوانده شد) سنگ بنای توسعه و تکامل فیلم های نقاشی متحرک و عروسکی نهاده شد که بلافاصله پس از جنگ آغاز به کار کرد.

«یری ترانکا»[۲۸] ، زادهٔ ۱۹۱۲، ابتدا چند فیلم نقاشی متحرک ساخت که درمیان آن ها فیلم **هدیه** —۱۹۴۶— و «پراگ و اس اس» —۱۹۴۶— جزو بهترین ها بودند. از آن پس «ترانکا» به ساختن فیلم های عروسکی روآورد و فیلم **سال چکی** —۱۹۴۸— و **پادشاه و بلبل** —۱۹۴۷— را ساخت.

در همین زمان «کارل زمان»[۲۹] سری فیلم های تربیتی **پروکوک** را ساخت، و خانم «هرمینا تیرلووا»[۳۰] نخستین فیلم عروسکیِ خود را برای کودکان پدیدآورد.

درمجارستان «گزافن رادوانی»، زادهٔ ۱۹۰۷، فیلم **مکانی در اروپا** —۱۹۴۶— و «اِک»[۳۱] فیلم **راهی به سوی زندگی** را ساختند که شرح زندگی ولگردانهٔ جوانانی بودند که در نتیجهٔ جنگ والدینشان را از دست داده بودند. «فریگیش بان»[۳۲] ، زادهٔ ۱۹۰۲، برعکس در فیلم **قطعه ای زمین** —۱۹۴۸— مبارزهٔ طبقاتی را در دهکده ای در مجارستان پیش از جنگ توصیف کرد.

حرکت به سوی نئورئالیسم در کشورهای اروپای شرقی به صورت واقعه ای کوچک انجام گرفت. با تسلط کمونیست های دوران «استالین»، سینما نیز دچار رکود شد. ولی پس از مرگ «استالین»، بندها به تدریج سست گردید.

در دانمارک تحت تأثیر جنبش نهضت مقاومت فیلم **زمین سرخ خواهد بود** —۱۹۴۵— به وسیلهٔ «بودیل ایپسن»[۳۳] و «لاو لاوریتسن»[۳۴] ساخته شد.

دو مستندساز به نام های «بیارنه»[۳۵] و «آسترید هنینگ — ینسن»[۳۶] ، فیلم موفقیت آمیز **دیته، فرزند انسان** —۱۹۴۶— را بر پایهٔ رمان انتقادی— اجتماعی «مارتین آندرسن— نکسو»[۳۷] پدید آوردند.

در سوئیس «لئوپلد لیندبرگ»، زادهٔ ۱۹۰۲، در فیلم **آخرین شانس** —۱۹۴۷— به توصیف ماجرای دردناک عبور فراریان گوناگون کشورهای مختلف از ایتالیا و از فراز کوه های آلپ به سوئیس برای در امان ماندن از خطر حملهٔ سپاهیان ارتش آلمان می‌پردازد.

28: **Jirí Tranka.** 29: Karl Zeman.
30: Hermina Tyrlova. 31: Ekk.
32: Frigyes Ban. 33: Bodil Ipsen. 34: Lau Lauritzen.
35: Bjarne. 36: Astrid Henning-Jensen. 37: Martin Andersen-Nexo.

سینما در دوران استالین

استودیوهای فیلم‌سازی اتحاد شوروی بلافاصله یک هفته پس از آغاز جنگ به تولید فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی پرداختند که اغلب دارای موضوعات داغ روز بودند و وظیفه‌شان تقویت روحیهٔ مردم و ارتش بود. این فیلم‌های کوتاه که فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان بایستی برایشان فیلم‌نامه‌های جدید تهیه می‌کردند، به‌صورت ماهانه و به‌عنوان «مجموعهٔ فیلم‌های جنگی» بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شدند. بسیاری از داستان‌های این گروه فیلم‌ها ــ که میان سال‌های ۱۹٤۱ و ۱۹٤۲ روی هم دوازده سری به‌وجود آمد ــ نبردهای پارتیزانی را توصیف می‌کردند. فیلم‌های دیگری نیز به موضوعات طنزآمیز لازم برای همان مقطع زمانی پرداختند: مثلاً «کوزینتسف» در فیلم **حادثه‌ای در دفتر تلگراف‌خانه، مجموعهٔ شمارهٔ ۲** در صحنه‌ای نشان می‌دهد که «ناپلئون» برای «هیتلر»، تلگراف هشداردهنده ارسال می‌کند. شخصیت «شویک» (سرباز شجاع) به فیلم **شویک در اردوگاه کار اجباری، مجموعهٔ شمارهٔ ۷** اثر «یوتکه‌ویچ» راه‌یافت.

«یوتکه‌ویچ» در ۱۹٤۳ به‌شیوهٔ فیلم‌های خنده‌دار دوران « F.E.K.S. »، فیلم طنزآمیز **ماجراهای تازهٔ شویک** را ساخت که در آن، شویک به‌عنوان چریک چکسلواکی معرفی می‌شود و او در رؤیایش با «هیتلر» ــ که شکل و شمایل عروسک‌ها را دارد ــ برخورد می‌کند، درحالی که این فیلم با درام **شویک در جنگ جهانی دوم** اثر «برتولت برشت» هیچ‌گونه ارتباطی نداشت. «پودوفکین» در ۱۹٤۱/٤۲ با اقتباس از اثر «برشت»، فیلم **ترس و نکبت رایش سوم** را برای مجموعهٔ فیلم‌های جنگی پدیدآورد؛ اما این فیلم که می‌بایست نام **آدمکشان به‌راه می‌افتند** را به‌روی خود می‌گذاشت، چندان مورد توجه قرار نگرفت و هیچ‌گاه به‌نمایش عمومی درنیامد. از زمان به‌قدرت رسیدن «هیتلر» در ۱۹۳۳، کارگردانان شوروی به‌ساختن شماری فیلم‌های انتقادی دربارهٔ رویدادهای آلمان دست‌زدند که در اغلب آن‌ها برنقش حزب کمونیست به‌عنوان کانون و پشتوانهٔ پایداری در برابر ترور و وحشت نازیسم تأکید شده بود. اینک زمان آن فرارسیده بود که باردیگر فیلم‌هایی که در دوران پیمان شوروی و آلمان به‌معرض نمایش گذاشته نشده بود، بازگردند. ازجمله: **خط زنجیری مرگ** ــ ۱۹۳۳ ــ اثر «ایوان پی ریف»[38]، **سربازان خزه** ــ ۱۹۳۸ ــ اثر «آلکساندر ماچرت»[39]، **پروفسور مالملوک** اثر «آ. می نکین»[40] و «هربرت راپوپرت»[41] (دستیار سابق «گ. و پابست») بر شالدهٔ درامی به همین نام اثر «فردریش ولف»، و **خانوادهٔ اوپنهایم** ــ ۱۹۳۸ ــ بر پایهٔ رمان «گریگوری روشال»[42].

«سربازان خزه» ــ که ماجرایش در یک اردوگاه کار اجباری آلمان‌ها می‌گذرد ــ انتقادی‌ترین این فیلم‌ها بود که تماشاگرانش را نسبت به خطرات رژیم هیتلر هوشیار می‌ساخت.

38: Iwan Pyrjew. 39: Alexander Matscheret. 40: A.Minkin.
41: Herbert Rappoport. 42: Grigori Roschal.

درواقع فعالیت اصلی سینمای شوروی در نخستین سال های جنگ، در زمینهٔ تولید فیلم های اخبار هفته و فیلم های مستند بود. از نخستین فیلم های بلند مستند دربارهٔ رویدادهای جنگ، یکی «شکست سربازان آلمانی در نزدیکی مسکو» — ۱۹۴۲ — بود که توسط «لئونید وارلامف»[۴۳] و«ایلیا کوپالین»[۴۴] ساخته شد و دیگری «نبرد لنینگراد» — گزارش دوران دشوار و طولانی محاصرهٔ لنینگراد— بود که آن را گروهی به رهبری «رمان کارمن»[۴۵] تهیه کردند.

در سیزدهم ژوئن ۱۹۴۲ موافق رهنمود قبلی «ماکسیم گورکی» آزمایشی صورت گرفت که در ۱۹۴۰ نیز یک بار آزمایش شده بود. دویست و چهل فیلم بردار در نقاط مختلف اتحاد شوروی و در تمامی طول جبهه، یک روز تمام از هرآنچه به‌نظرشان مهم جلوه می‌کرد، فیلم برداشتند. در ۱۹۴۰ فیلمی که از این‌طریق ساخته شد، **یک روز در دنیای نو** نام گرفت؛ در ۱۹۴۲ این فیلم را **یک روز جنگ** نام نهادند— این فیلم نگاهی «بی روح» اما کاملاً رئالیستی از جنگ در فاصلهٔ میان «آرکتیس» تا «دریای سیاه» و از تلاش های پشت جبهه را به نمایش می‌گذاشت.

«لئونید وارلامف» و فیلم برداران او نیز با فیلم **استالینگراد** — ۱۹۴۳ — به‌نتایج درخشانی رسیدند؛ همچنین «یولی رایزمن»[۴۶] و «یلیزاوتا سویلووا»[۴۷] با فیلم **برلین** — ۱۹۴۵ — که نمایشگر آخرین مراحل پایانی جنگ بود، موفقیت فراوانی کسب کردند. فیلم های مستند زمان جنگ به آن رابطهٔ بی واسطه ای با واقعیت دست یافتند که برای فیلم‌سازان سال های گذشته از بین رفته بود؛ آن‌ها از خلاقیت افزارهای شکل‌بخشی مونتاژ که به‌تصاویر خام اخبار هفتگی مفهومی تازه و بُعدی نو می‌بخشید، نشان دارند. «تفاوت این فیلم ها با فیلم های اخبار هفتگی، مانند تفاوت یک سرمقاله یا مقالات یک روزنامه است با ستون اخبار آن» (پودوفکین).

«داوژنکو» نیز به کمک همسرش «یولیا سولنتسوا»[۴۸] در دوران جنگ، چند فیلم مستند به‌وجود آورد. سینمای اتحاد شوروی از ۱۹۴۲ به بعد، تجربیات خود را منعکس کرد. در ۱۹۴۲ فیلم **چگونه فولاد آبدیده شد** اثر «دانسکوی»[۴۹] که براساس رمان «نیکلای اُستروفسکی» ساخته شده بود به‌معرض نمایش درآمد. با آن‌که فیلم و رمان موضوعی از دوران جنگ‌های داخلی را مطرح می‌ساختند، مع هذا «دانسکوی» سهم قهرمان فیلمش را در دفاع از اوکراین، در پاسخ به حملهٔ ارتش آلمان در ۱۹۱۸ به‌شدت گسترش داد، به‌طوری که نمی‌شد ارتباط مستقیم آن را با وقایع زمان حال نادیده گرفت.

دبیر کمیتهٔ محلی — ۱۹۴۲— اثر «پی ریف» و **به‌نام میهن** —۱۹۴۳— اثر «پودوفکین» نخستین «فیلم های مقاومت» به‌شمار می‌روند. «پودوفکین» از قطعهٔ تآتری «مردم روسیه» اثر «کنستانتین سیمونف»[۵۰] فیلمی ساخت که در آن از ماجرای پایداری گروهی از چریک ها سخن

43: Leonid Warlamow. 44: Ilja Kopalin. 45: Roman Karmen.
46: Juli Raisman. 47: Jelisaweta Swilowa. 48: Julia Solnzewa.
49: Donskoi. 50: Konstantin Simonow.

به‌میان آمد؛ هم قطعهٔ تآتری و هم فیلم بیشتر در جبهه‌ها برای سربازان — که در موقعیتی کاملاً شبیه موقعیت آدم‌های خیالی فیلم قرار داشتند — به‌معرض نمایش گذاشته شد.

فیلم **او از میهنش دفاع می‌کند** — ۱۹۴۳ — اثر «ارملر» تصویری از رهبر شجاع چریک‌ها (یک زن و با نام اختصاری رفیق «پ») ترسیم می‌کند که همسر و فرزندش را در مقابله با آلمان‌ها از دست می‌دهد و به‌معنی عینی کلمه با «تبر» بر دشمن یورش می‌برد.

جذابیت این گونه فیلم‌ها را که دربارهٔ نهضت مقاومت مردم روسیه ساخته شده‌اند، باید در دورانی یافت که این فیلم‌ها در آن دوران پدید آمده‌اند. این که در این فیلم‌ها آلمانی‌ها به‌شکلی سخت منفی و مسخره جلوه می‌کنند، نباید موجب تعجب گردد. فیلم **رنگین کمان** — ۱۹۴۴ — اثر «مارک دانسکوی» جزو بهترین آثار هنری نهضت‌های مقاومت اروپاست. «رنگین کمان» به‌تشریح زندگی دهکده‌ای روسی که در اشغال آلمانی هاست می‌پردازد. فرماندهٔ قوای محلی آلمان با همکاری یک همدست محلی، در میان مردم دهکده وحشت ایجاد می‌کند؛ به‌منظور تسریع در تحویل غلات، گروهی از مردم دستگیر و تیرباران می‌شوند. «دانسکوی» چهرهٔ آلمانی‌ها را در حالات متنوعی به‌نمایش می‌گذارد؛ با این همه فیلم او آشکارا خشم خود را از بی‌عدالتی بروز می‌دهد. در کنار صحنه‌های قهرمانی و غم‌انگیز، ظاهراً ماجراهایی تصادفی و بی‌اهمیت نیز دیده می‌شود که در آن‌ها وحشت از جنگ، به‌روشنی بیان می‌گردد: مثلاً وحشت دو کودک در برابر یک سرباز آلمانی که درخواست یک لیوان شیر دارد و با تفنگ خود به‌هرجا سرمی کشد و سرانجام از شدت نارضایی به‌ساعت دیواری تیراندازی می‌کند.

چهرهٔ همدست او نیز به‌شکلی ظریف ترسیم شده است: جوانکی ضعیف‌النفس با صدایی گرفته و نگاه‌های وحشت‌زدهٔ جانبی که از بالای عینک فلزی خود به‌فرامین فرماندهٔ آلمانی گوش فرامی‌دهد.

چشم‌اندازهای سپید زمستانی با افق‌های دوردست آن نیز در این درام نقش‌آفرینند. فیلم **زویا** — ۱۹۴۴ — اثر «لِوآرنشتام»[51] و **روزگاری دختری بود** — ۱۹۴۴ — اثر «ویکتور ایسیمونت»[52] نیز فیلم‌هایی هستند دربارهٔ جنبش پارتیزانی که با همهٔ تلخی موضوع، برخوردار از ارزش‌های شاعرانه‌اند.

آدم ۲۱۷، اثر «میخائیل روم»[53] برعکس با شدت و تلخی بسیار به‌بردگی یک «زن کارگر روسی» در آلمان اشاره می‌کند. در ۱۹۴۵ «آبرام روم» با فیلم **حمله**، «دانسکوی» با **انعطاف‌ناپذیرها** و «لوکف» با فیلم **در دنباس اتفاق افتاد** با موضوع جنبش پارتیزانی سروکار داشتند و «گراسیموف» در فیلم دوقسمتی خود **گارد جوان** — ۱۹۴۷ — که بر شالودهٔ رمان «آلکساندر فاده‌یف» ساخته شده بود، به‌توصیف قهرمانی‌های گروهی از «کامسامول»ها می‌پردازد که چگونه بسیاری از اسرای روسی را نجات می‌دهند.

در میان فیلم‌هایی که به‌موضوع جنگ در جبهه‌ها پرداختند، فیلم **نقطهٔ عطف** اثر «ارملر» که

51: Lew Arnschtam. 52: Victor Eisimont. 53: Michail Romm.

در سال ۱۹٤٦ ساخته شد، بیش از دیگر آثار جلوه می‌کند. «ارملر» به‌نبرد استالینگراد — بدون آن که نام شهر حتی یک بار حذف شود — از دیدگاه فرماندهان ارتش می‌نگرد.

این فیلم بیش از آن که به رویدادهای واقعی جنگ بپردازد، به‌مبارزهٔ سخت افسران در شناخت درست بودن تصمیماتی که می‌گیرند توجه دارد؛ تماشاگر به‌مرکز اعصاب نبردی تاریخی هدایت می‌شود. مدت‌ها پیش از آغاز جنگ، ارج نهادن بر سنت‌ها در هنر شوروی آشکار گشته بود. موضوعات ملی و تاریخی در ادبیات شوروی از سال ۱۹۳٤ مطرح گردید. گرایش به‌ناسیونالیسم در برابر انترناسیونالیسم کارگری از یک سو سبب پیدایش جوّی محافظه کارانه شده و از دیگرسوی، موجب محصور ماندن سیاسی اتحاد شوروی در اروپا و خطر تهدید آلمان هیتلری گردیده بود.

این گرایش‌های تاریخی — میهن‌پرستانه برای نخستین‌بار در فیلم دوقسمتی «ولادیمیر پتروف» به‌نام **پتر کبیر** قسمت اول ۱۹۳۷ وقسمت دوم ۱۹۳۹، آشکار گردید.

«پتروف» — زادهٔ ۱۸۹٦ — در سال ۱۹٤۳ با فیلم **رگبار** کار خود را آغاز کرد. این فیلم براساس درام رئالیستی —سوسیالیستی «آلکساندر اُستروفسکی» و با همکاری هنر پیشگان خانهٔ هنرمندان مسکو ساخته شد.

«پتروف» از نگاه ظاهری با فیلم «پتر کبیر»، گلچینی از شعر رزمی پدیدآورد؛ فیلمی بیوگرافیک —تاریخی، که در مرکز آن، تزار پتر اول به‌عنوان نابغه‌ای نظامی و بسیار آینده‌نگر، سیاستمداری میهن‌پرست و انسانی مردم‌دوست قرار داشت— درست به‌همان گونه که در عصر «استالین»، چهرهٔ یک رهبر را می‌پسندیدند— «ولادیمیر پتروف» فیلم بعدی خود **کوتوزف** —۱۹٤٤— را به ژنرال روسی اختصاص داد که ناپلئون را از مسکو بیرون راند و ارتش او را نابود کرد؛ نقطهٔ اوج فیلم، نبرد بازسازی شدهٔ اطراف «برسینا» بود.

«وسولود پودوفکین» نیز در سال‌های چهل به‌ساختن فیلم‌های بیوگرافیک— تاریخی دست‌زد. او در فیلم **می‌نین وپوژارسکی** —۱۹۳۹— به‌تجلیل از دو رهبر روسی پرداخت که در ۱٦۱۲ علیه سوئدی‌ها و لهستانی‌ها می‌جنگیدند. «پودفکین» در فیلم **سوورف** —۱۹٤۰— نیز بر همین شیوهٔ میهن‌پرستانه، شخصیت یک رهبر نظامی روسیه را ترسیم کرد که در سنین کهولت «سن کوتهارت» را وادار به تسلیم و «ناپلئون» را مجبور به شکست کرد.

میان همهٔ آثار ناطق «پودوفکین»، «سوورف» در اتحاد شوروی بزرگ‌ترین موفقیت را به‌دست آورد. برعکس **آدمیرال ناخیموف** —۱۹٤٦— فیلمی دربارهٔ رهبر نظامی روسیه در جنگ ۱۸٥٤/٥٦ کریمه —هم زمان با دومین قسمت فیلم «ایوان مخوف» آیزنشتاین— با مخالفت‌های حزبی مواجه گردید.

«پودوفکین» محکوم به «خدشه دار کردن حقیقت تاریخی» گردید و ناچار شد فیلمش را دو باره بسازد و این بار، شخصیت او همان چهرهٔ دلبخواهی را گرفت که مطمح نظر بود.

با آن که فیلم‌های تاریخی در دوران جنگ به‌وظیفهٔ ایدئولوژیک خود به‌درستی عمل کردند، لیکن از جنبه‌های هنری چیزی برای عرضه کردن نداشتند؛ فقط «سرگی آیزنشتاین» بود که از مرز

فیلم‌های تاریخی گذشت. فیلم دوقسمتی «ایوان مخوف» ــ قسمت اول ۱۹۴۴، قسمت دوم ۱۹۴۶ ــ نه تنها به صورت برجسته‌ترین اثر سینمای شوروی در دهۀ چهل درآمد، بلکه تاج افتخاری شد بر تارک مجموعۀ آثار «آیزنشتاین».

«ایوان مخوف» نیز همانند دیگر فیلم‌های تاریخی، در واقع شعری بود بزرگ و رزمی که شخصیت‌ها و رویدادهایش را به زمان‌های دور انتقال داده بود. «آیزنشتاین» از هر چیز عادی روزانه دوری گزیده بود: «شخصیت ایوان مخوف می‌بایست درخششی شاهانه داشته باشد و این، ما را برآن داشت تا فرم‌های شاهانه را انتخاب کنیم. ما امکان دادیم که هنرپیشگان با لحنی هم‌شأن نقش خود سخن بگویند و اغلب با همراهی موسیقی».

در این میان «آیزنشتاین» هیچ یک از شخصیت‌های فیلمش را بدون انعکاس تصویرشان بر پرده رها نکرد (همانند «آلکساندر نوسکی»). او از یک سو چهرۀ مخوف ایوان خونخوار را طبق روایات ترسیم کرد و از سوی دیگر چهرۀ جدید او را، که در اتحاد شوروی به‌عنوان شخصیت بزرگ و میهن‌پرست روسی تبلیغ شده بود.

«آیزنشتاین» در قالب شخصیت ایوان، مسألۀ رهبرانی را مطرح کرد که با همۀ حسن نیت‌شان، تصمیمات دیکتاتورمنشانه می‌گیرند. یکی از شاه‌مایه‌های فیلم، تنهایی ایوان است که سبب درخود فرورفتن های آزاردهنده می‌شود؛ نوعی تنهایی که فیلم در پی ارزش گذاری برآن نیست و به‌عنوان مسأله‌ای روانی و سیاسی مورد تفسیر قرار می‌گیرد.

موقعیت دردناک ایوان در صحنۀ باشکوه تاج گذاری مشخص می‌شود: در فضایی شکوهمند با پس‌زمینۀ شاعرانۀ کلیسا، برخورد نگاه‌های خشمناک میان نجبا و سفرای خارجی، آشکارا به‌چشم می‌خورد.

سیاست جدید ایوان علیه فئودال‌های اشراف، حتی نظر دوستانش ــ «کوربسکی» و «کولی چف» ــ را نیز نسبت به او تغییر داده و خود سبب گردیده بود که آن‌ها به‌صورت خیانتکار و دشمن درآیند.

خالۀ شیطان‌صفت و بی‌مغز او که می‌خواهد فرزند کودن خود «ولادیمیر» را بر تخت بنشاند، نقشۀ مسموم کردن و قتل او را می‌کشد. چنین به‌نظر می‌آید که حتی به‌نزدیک‌ترین یاران نیز نمی‌توان اعتماد کرد. نقطۀ اوج فضای شک و تردید و عدم اعتماد که عنصر اصلی این فیلم است، در صحنۀ عجیب یک میهمانی ظاهر می گردد: رقصندگان ماسک‌دار نمایشی تمثیلی اجرا می‌کنند که در آن اشاره به‌قتل نجبا توسط ایوان دارد. این صحنه آشکارا رژیم ایوان را برملا می‌کند: حوادثی شوم و شیطانی شکل می‌گیرد و تزار برخلاف میل خود در آن درگیر می شود. ناگهان چنین می‌نماید که ایوان دارای دو چهره است؛ چهره‌ای شیطانی و چهره‌ای انسانی که به گونه‌ای عجیب در هم می‌آمیزند.

در راهروهای هزارتوی کرملین، آدم‌های فیلم اغلب جدی و متفکر از کنار تصاویر مذهبی عبور می‌کنند و چنین می‌نمایند که از دنیایی دیگر به رویدادها می‌نگرند.

انعکاس رویدادها در تابلوها و برجسته کاری‌های دیواری، به‌فیلم، بُعدی اسطوره‌ای

می‌بخشد، درست همان گونه که در «آلکساندر نوسکی» نیز شاهدش بودیم. اما در «ایوان مخوف» سبک کارهای بعدی «آیزنشتاین» به‌عنوان شاهکار او متبلور گردید. این بار در ترکیب دقیق تصاویر، هنر پیشگان نیز دخالت داده شدند. از ویژگی های آن، حالت نیمه خمیده و اغلب کج بدن ایوان است که در شکلی مورّب برای سربازانش دست تکان می‌دهد («نیکلای چرکاسف» که بی شک بزرگ‌ترین هنر پیشهٔ شوروی است، نقش تزار را بازی می‌کند). سایه روشن های افراطی، نقاشی عجیب و حیرت انگیز سایه ها و حرکات اغراق آمیز و فشردهٔ هنر پیشگان — که غالباً شخص را به یاد تآتر کابوکی ژاپن می اندازد— به نماهای مونتاژ شدهٔ پرتضاد فیلم، خصلتی تخیلی و رؤیایی می‌بخشد؛ حوادث فیلم در ادغام با موسیقی «پروکفیف» است که عمق و صلابت بیشتری پیدا می‌کند.

شاید به سادگی نتوان ایرادات ناقدان را نادیده گرفت، وقتی که فیلم را با همهٔ ارزش هایی که در صحنه های مختلفش دارد، فاقد وحدت و یکپارچگی می‌دانند. واقعیت این است که آخرین اثر سینمایی «آیزنشتاین» همچنان به‌عنوان یک پرسش باقی مانده است. کارگردان از همان ابتدای کار فیلم برداری هر دو قسمتِ «ایوان مخوف» برآن بود که قسمت سومی نیز برآن بیفزاید. در حالی که قسمت دوم ایوان در واقع نوعی بررسی عمیق روانی شخصیت ایوان به‌شمار می‌رود، قرار بود قسمت سوم، فیلمی دربارهٔ جنبش توده‌ها و تصاویر بیرونی باشد و مجدداً در ارتباط با قسمت اول قرار گیرد. «آیزنشتاین» می‌خواست قسمت سوم را رنگی بسازد— در قسمت دوم، صحنهٔ مهمانی بزرگ، رنگی فیلم برداری شده است. اما برخلاف انتظار، ترسیم چهرهٔ ایوان توسط «آیزنشتاین» تعبیر به انتقاد از «استالین» شد. در ۱۹۴۶ بیانیه ای از سوی کمیتهٔ مرکزی حزب منتشر شد که در آن در کنار این فیلم، فیلم های **زندگی بزرگ** اثر «لوکف»، **مردم ساده** اثر «کوزینتسف— تراوبرگ» نیز با اشاره به «لغزش های هنری» آن محکوم گردیده بود. در این بیانیه دربارهٔ فیلم «آیزنشتاین» گفته می‌شد که فیلم تفسیری گمراه کننده از تاریخ به‌دست داده است و ایوان را به‌جای آن که فردی پیشرفته معرفی کند، آدمی ضعیف و بی اراده ترسیم کرده است، شبیه شخصیت هاملت؛ ونیز محافظین پیشرفتهٔ ایوان، «اوپریچنیکی ها»، برعکس به‌عنوان گروهی فاسد نظیر گروه کوکلوکس کلان معرفی شده اند.

«آیزنشتاین» پس از گذشت مدت زمانی کوتاه، بیانیه ای در انتقاد از خود منتشر ساخت و در آن اعتراف کرد که «وظیفهٔ پرورشی هنر» را نادیده گرفته و بر قسمت های فرعی خصوصیات ایوان تأکید ورزیده است. بعدها «استالین»، «آیزنشتاین» را به یک گفت‌وگو دعوت کرد و از او خواست همان‌طور که قبلاً تصمیم داشته، قسمت سوم این فیلم سه قسمتی را نیز پدیدآورد و با برخی از صحنه های قسمت دوم تلفیق کند. اما برای «آیزنشتاین» دیگر مهلت چندانی باقی نمانده بود؛ او در فوریهٔ ۱۹۴۸ زندگی را بدرود گفت. دومین قسمت «ایوان مخوف» تا ۱۹۵۸ به نمایش درنیامد.

از ۱۹۳۰، و سپس به شکلی قاطع تر در دوران جنگ و سال های پس از آن، تجلیل از شخصیت «استالین»، در همهٔ رشته های هنری اتحاد شوروی به‌صورت امری بدیهی درآمد.

در فیلم های سال های سی اشاره‌های بسیاری به «استالین» وجود داشت؛ تصاویر و مجسمه های «استالین»، پس زمینهٔ بسیاری از صحنه های بااهمیت را تشکیل می‌دادند. در فیلم های

لنین اثر «میخائیل روم»، در واقع نقطهٔ ثقل رویدادها «استالین» بود. فیلم **عضو هیأت دولت** اثر «زارخی ــ خایفیتس»، سرگذشت فشردهٔ زندگی یک زن روستایی بود که به‌عنوان سر پرست کالخوز به‌نمایندگی پارلمان اتحاد شوروی برگزیده می‌شود. فیلم در نقطهٔ اوج خود به‌ستایش از «استالین» می‌پردازد: در صحنهٔ پایانی، قهرمان داستان باید در برابر اعضای پارلمان نطقی ایراد کند. او به‌شکلی که گویای عدم اعتماد به‌خویش است از روی نوشته سخنرانی می‌کند. در این حال «استالین» وارد تالار می‌شود. فریاد هلهله و شادی نمایندگان شنیده می شود و همگی از جای خود برمی‌خیزند؛ بانوی سخنران متن نطقش را به کناری می‌گذارد. چهره‌اش دگرگون می‌شود و ناگهان بدون نوشته لب به‌سخن می‌گشاید.

در فیلم **دفاع از زاریزین** ــ ۱۹٤۲ــ اثر «سرگی وگئورگی واسیلیف» برای نخستین بار «استالین» به‌عنوان نابغهٔ نظامی معرفی می‌شود: «استالین» به‌تنهایی «زاریزین» را ــ که بعدها استالینگراد نامیده شد ــ در جنگ های داخلی، از چنگ ارتش ضدانقلاب نجات می‌دهد و این مهم را با جلوگیری از خودسری های ارتش سرخ در ادارهٔ امور و به‌یاری ایجاد نظمی شدید به‌انجام می‌رساند. از این فیلم ها آشکارتر فیلم دوقسمتی **نبرد استالینگراد** ــ ۱۹۵۰ ــ اثر «ولادیمیر پتروف» است که چهرهٔ «استالین» را به‌صورت پیشوایی خداگونه منعکس می‌کند.

رویدادهای پیش بینی ناپذیر و آشفتهٔ جبهه در مقایسه با اتاق دورافتاده و منزوی مطالعهٔ «استالین» در تضاد است: او در همین اتاق در تنهایی و به‌صورتی مستقل رویدادهای جنگ را در کنترل خود دارد و در همین حال فقط مارشال «واسیلیفسکی» به‌عنوان فرماندهٔ نبرد ظاهر می‌شود.

اما در حقیقت تنها کسی که به‌صورت بیوگرافی نویس واقعی «استالین» درآمد، «میخائیل چیاورلی»، زادهٔ ۱۸۹٤، بود که در گذشته به‌کار مجسمه‌سازی می‌پرداخت. «چیاورلی» در آغاز دوران سینمای ناطق با فیلم هایی مستقل ظهور کرد و اغلب به‌ورود در جزئیات عجیب و غریب گرایش داشت، مثل فیلم های **آخرین رقص بانقاب** ــ ۱۹۳٤ ــ و **زرنیخ** ــ ۱۹۳۷.

درفیلم **سرخی بزرگ صبح** ــ ۱۹۳۸ ــ «میخائیل گلووانی»[۵٤] درنقش «استالین» ظاهر شد و این نقش را تا پایان زندگی اوپیوسته ایفا کرد.

اگر «استالین» در سال های دههٔ سی به‌عنوان آموزگاری خردمند و انساندوست ظاهر می‌شود، در فیلم های **سوگند** ــ ۱۹٤٦ ــ و **سقوط برلین** ــ در دو قسمت، ۱۹٤۹ ــ اثر «چیاورلی» برخوردار از آن ارزش های متعالی است که دگرگون شدن او را از آبَرانسان به‌خدا نشان می دهد. «سوگند» ــ منظور سوگند «استالین» بر مقبرهٔ «لنین» است ــ سراپا اختصاص دارد به‌زندگی و تأثیر «استالین» در دو فصل از تاریخ اتحاد شوروی. ضمناً نباید آن تمایلات مذهبی را که فیلم در رابطهٔ «لنین» و «استالین» بدان اشاره می‌کند، نادیده گرفت. در یک صحنه می‌بینیم که «استالین» به‌تنهایی در پارکی پوشیده از برف قدم می‌زند؛ در این هنگام صدای «لنین» که با اوسخن می‌گوید شنیده می‌شود.

54: Michail Gelowani.

«استالین» سر برمی‌دارد: شعاع نوری که از آسمان می تابد، پیشانی او را روشن می‌کند. در صحنه ای دیگر تراکتوری را در میدان سرخ می‌بینیم که دچار اشکال فنی شده است. راننده بیهوده تلاش می‌کند آن را به راه اندازد. در این حال «استالین» و همکارانش از راه می رسند؛ «بوخارین» با صدای شیطانی اش پیشنهاد می‌کند که بهتر است تراکتورها را از امریکا خریداری کنند. «استالین» نگاه کوتاهی به موتور آن می اندازد و بلافاصله ایرادش را برطرف می‌سازد و سوار برآن سه دور در اطراف میدان سرخ می‌چرخد. در فیلم «سقوط برلین»، «استالین» در جامهٔ سفید خود در پایان فیلم به شکلی خدایی ظاهر می‌شود تا با دنیایی که از جنگ و نبرد ناتوان شده است، «پیام صلح و خرد» را بازگو کند.

تنگ تر شدن دایرهٔ رقابت های ایدئولوژیک در نخستین سال های پس از جنگ و آشکار شدن اولین تشنج ها میان متفقینِ جنگ نه تنها موجب پیدایی انتقادی کلیشه ای و ناآشنا گردید ــ یعنی انتقاد علیه جهان وطنی ــ بلکه موجب ایجاد نوع خاصی از سینما شد: سینمای ضدغربی و به ویژه ضدامریکایی. همین فیلم ها بودند که عصر جنگ سرد را آغاز کردند؛ در یکسانی شکل ظاهری و یک دست بودن مضمون آن ها می‌توان به ویژگی ساخته های عصر «استالین» پی برد.

نخستین سال های پس از جنگ از دیدگاه هنری و برای سینمای اتحاد شوروی نمایشگر ژرف ترین واپسگرایی است و در این راه، نظارت حزب برخلاقیت های هنری، عاملی اساسی به شمار می رفت. در رهنمود ارگان های حزبی به هنرمندان، لحنی تهدیدآمیز وجود داشت: «هنرمندان آفرینشگر باید بدانند کسانی که بی توجه و بدون مسؤولیت کار می‌کنند، به راحتی از جانب هنر پیشرفتهٔ اتحاد شوروی از صحنه به زیر کشیده خواهند شد»؛ این مطلب، نظر کمیتهٔ مرکزی حزب بود دربارهٔ «زندگی بزرگ» اثر «لئونید لوکف».

احتمال «از صحنه به زیر کشیده شدن»، تقریباً هیچ کس را برآن نداشت که آثاری سازشکارانه و پرنقش و نگار بسازد.

بازگشت به واقعیت در سینمای امریکا

ساختار اقتصاد سینمایی امریکا در پایان سال های سی چنان قوامی یافته بود که هیچ تغییر بنیادی در آن بدون تکان های شدید امکان‌پذیر نبود. پنج کنسرسیوم بزرگ و سه کنسرسیوم کوچک به سبب منافع خصوصی شان با یکدیگر متحد شده و بازارها را عملاً میان خود تقسیم کرده بودند. یک بررسی که وزارت دادگستری در سال ۱۹۳۸ برای جلوگیری از آسیب زدن به تصمیمات «ضد تراست» انجام داد، دو سال بعد باعث انعقاد قراردادی بین کنسرسیوم ها و آن وزارتخانه شد: کنسرسیوم ها از نظام «صدور پروانه های انحصاری»[1] که براساس آن می توانستند فیلم های ناشناس و ناخواسته شان را به صاحبان سینماهای مستقل تحمیل کنند، چشم پوشی کردند؛ اما به انحصاری بودن کنسرسیوم ها خدشه ای وارد نیامد.

جنگ باعث شد که هولیوود به طور موقت بازار قارهٔ اروپا را از دست بدهد، اما کنسرسیوم ها با طرح نقشه های دقیق توانستند از نتایج نامطلوب آن جلوگیری کنند. آن ها آثار خود را با خواسته های بازار منطبق کردند؛ صادرات خود را به کشورهای امریکای لا تین گسترش دادند و تولیدات خود را محدود ساختند. میان سال های ۱۹۴۱ و ۱۹۴۵ شمار فیلم های ساخته شده از پانصد و چهل و شش فیلم به سیصد و پنجاه و هشت فیلم کاهش پیدا کرد و فیلم هایی که توسط کمپانی های بزرگ تولید می شد از چهارصد و شش فیلم در سال به دویست و سی فیلم تنزل یافت؛ به این وسیله هولیوود نیروی بالقوهٔ خود را حفظ کرد. بلافاصله پس از جنگ، «سازمان صدور فیلم های سینمایی»[2] که مؤسسهٔ جدیدالتأسیس کنسرسیوم ها برای صادرات محسوب می شد، توانست با ساخته های دوران جنگ، بازارهای اروپایی را دوباره تصرف کند. اما گسترش و شکوفایی صنعت تلویزیون باعث شد که از ۱۹۴۷ به بعد، میزان تولید نتواند به حد نصاب پیش از جنگ برسد.

رویدادهای اقتصادی کم تر از شرایط سیاسی بر سینمای هنری از خود تأثیر برجای گذاشت. از همان سال های سی به بعد هولیوود تا اندازهٔ زیادی تحت تأثیر مسائل سیاسی قرار گرفت، اما تأثیر آن در آثار سینمایی دههٔ بعد به شدت مؤثر افتاد. در این دهه، زندگی فرهنگی تا اندازهٔ زیادی به سیاست

۱: برطبق این قانون، کنسرسیوم ها طی یک پروانهٔ نمایش، تعدادی فیلم جهت نمایش به سینماها می‌دادند و سینماها یا می‌بایستی از نمایش آن صرف نظر می‌کردند یا تمامی فیلم ها را ــ چه خوب و چه بد ــ به نمایش می‌گذاردند. «م»

2: M.P.E.A.

کشانده شد: پس از بحران و به‌هنگام دوران قرارداد جدید، نوعی بیداری اجتماعی ابتدا در روزنامه‌نگاری و سپس در تآتر نضج گرفت؛ توصیف رویدادهای سیاسی و علل بنیادی پیدایی آن‌ها به‌مطبوعات کثیرالانتشار و همچنین به‌مجلات مصور راه یافت؛ نویسندگانی چون «کلیفورث اودت» به‌نوشتن قطعاتی دارای زمینهٔ انتقاد اجتماعی دست‌زدند که در تآترهایی نظیر «تآتر گروهی»[۳] نیویورک برصحنه آمدند. نویسندگان و کارگردانانی که قبلاً در زمینهٔ روزنامه‌نگاری و تآتر موفقیت‌هایی کسب کرده بودند، پس از ۱۹۴۰ با سرعت بیشتری به هولیوود راه‌یافتند. افزون براین، در این مورد گفت و گوهای مربوط به‌سانسور، ملاقات و برخورد مهاجران آلمانی با یکدیگر، و دیگر رویدادها، برفضای معنوی مؤثر افتاد. پس از ورود امریکا به‌جنگ، گروهی از کارگردانان هولیوود، به‌ویژه کارگردانان جوان، به‌سازمان سینمایی نیروهای ارتش فراخوانده شدند تا دست به‌کار ساختن فیلم‌های گزارشی و خبری شوند.

بسیاری از آنان پیشاپیش با مسائل سیاسی آشنا بودند، اما دخالت مستقیم در جنگ، آمادگی آنان را در پذیرش تعهدات اجتماعی شان افزایش داد. پس از جنگ، تنی چند از کارگردانان و نویسندگان کوشیدند با تأسیس مؤسسات شخصیِ تولید فیلم، شالدهٔ آزادی گسترده‌تری را پایه‌ریزی کنند. اما اغلب این آزمایش‌ها با پایداری بانک هایی که با استودیوهای بزرگ شریک بودند رو به‌رو گردید و بی نتیجه ماند. درعین حال چند نفری که به آن‌ها وابسته نبودند و اکثراً پیش از جنگ خود را مستقل ساخته بودند، نظیر «ساموئل گلدوین» توانستند مقاومت کنند؛ شرکت‌های این افراد، پدیدآورندهٔ شماری از بهترین فیلم‌های دوران پس از جنگ بودند.

اقدامات کمیسیون سنای امریکا در ۱۹۳۸ دربارهٔ بررسی فعالیت‌های غیرامریکایی، شدیدترین ضربه را بر نیروهای «چپ گرا»ی سینمای امریکا وارد ساخت. از ۱۹۴۸، «مارتین دیز»، نخستین رئیس این کمیسیون، اتهام کمونیست بودن را به‌بازیگران و نویسندگان وارد ساخت. اما کسانی که مورد حمله قرار گرفته بودند مقاومت کردند و «دیز» را وادار کردند تا از آن‌ها رفع اتهام کند.

در اکتبر ۱۹۴۷، به‌هنگام آغاز عصر «جنگ سرد»، باردیگر کمیسیون سنا تحت ریاست جدید خود، «پارنل تامس»، دادگاه‌های علنی برای بررسی «فعالیت‌های زیرزمینی» هولیوود تشکیل داد. هدف اصلی آن‌ها وارد کردن تهیه کنندگان به‌تهیهٔ «فهرست سیاه» چپ گرایان (نه‌فقط کمونیست‌ها) و کوتاه کردن دستِ این گروهِ فیلم سازان از کار بود.

هنگامی که سازمان‌های سینمایی درعمل به‌خواسته‌های سنا گردن‌نهادند، کمیسیون نیز به‌عنوان «پاداش» از محاکمه‌های علنی چشم پوشید. نخستین کسانی که کارخود را از دست دادند، کارگردانان و نویسندگانی بودند که در کمیسیون به‌عنوان «شاهدان غیرصمیمی» و درعمل به‌عنوان «متهم» از آنان نام برده شده بود؛ اما طی سال‌های بعد، — البته به‌شکلی مرموزانه— شمار این

3: Group Theater.

برچسب خوردگان افزایش یافت. برخی از آن‌ها — با نتایج متفاوت — علیه سازمان‌های سینمایی که با آن‌ها همکاری داشتند، اعلام جرم کردند. برخی دیگر نیز خود را به کلی از سینما کنار کشیدند. تنی چند از کشور خارج شدند، یا با نام مستعار برای سازمان‌های کوچک‌تر، یا برای تلویزیون شروع به کار کردند، اما سرسخت‌ترین‌ها سرگرم طرح‌ریزی برای ایجاد سازمان‌های مستقل تولید فیلم در خارج از هولیوود شدند. گروهی نیز با اظهار ندامت‌های علنی، یاران گذشته را ترک گفتند و بدین‌سان دوباره به استودیوها راه یافتند.

تأثیر این حملات فراتر از جمع کسانی می‌رفت که مستقیماً از آن آسیب دیده بودند. افراد مستقل دیگری هم که تا آن زمان از ابرازعقیدهٔ انتقادی خودداری کرده بودند، عدم وابستگی کامل فیلم‌های خود را همچنان حفظ کردند.

نوعی فلج سیاسی هولیوود را فراگرفت؛ فلجی که بعدها پس از سقوط «مک کارتی» به تدریج برطرف گردید.

جنبش سینمای مستند امریکا

یکی از نتایج تشدید کنجکاوی درمسائل عمومی که امریکای دورانِ «قرارداد جدید» با آن درگیر بود، جنبش سینمای مستند امریکا در سال‌های سی و چهل است.

ابتدا تلاش‌های محدودی از سوی تنی چند از علاقه‌مندان سینمای مستند صورت گرفت. هنگامی که «لویی دو رشمون» و «پتر لورنتس» — همانند «گریرسون» و «روتا» در انگلیس — دست به کار ساختن نخستین فیلم‌های خود شدند، هیچ گونه تجربهٔ عملی نداشتند، ولی درعوض، از یک شناخت عمیق نسبت به‌فیلم‌های مستند و فیلم‌هایِ پیشروها در اروپا برخوردار بودند. تلاش‌های آنان با آمادگی شماری از شرکت‌ها و سازمان‌های خصوصی و دولتی مواجه شد که مایل نبودند سینما را به‌خدمت شناساندن مسائل سیاسی درآورند. پس از شرکت امریکا در جنگ، ارتش امریکا بیش از همه درتولید شماری از این آثاربرجسته سرمایه‌گذاری کرد.

یکی از گرایش‌های بارز فیلم‌های مستند امریکایی، ساختن سری فیلم‌هایی است دربارهٔ مسائل روزانه. روش‌های سینمایی روزنامه‌نگارانهٔ جدید در این فیلم‌ها به‌چنان کمالی می‌رسد که نظیرش را در دیگر کشورها سراغ نداریم. اززمان کشف صوت و آغاز بحران، به‌فیلم‌های اخبار هفتگی به‌سبب حجم بزرگ‌تر موضوعاتی که در اختیار دارد و امکانات مؤثرتری که درپخش و نشر آن‌ها موجود است، توجه بیشتری می‌شود.

ناشر مجله‌های «تایم» و «فورچون» در سال ۱۹۳٤ در تکمیل این گروه فیلم‌ها، سری فیلم‌های **گذشت زمان** را پدیدآورد. این فیلم‌ها می‌بایست به همان نحوی مکمل فیلم‌های اخبار هفته باشد که تفسیر در بخش اخبار روزنامه‌ها. این فیلم‌ها نباید بیان کنندهٔ عقایدی ذهنی باشند، بلکه لازم است رویدادهای روزانه را به کمک اطلاعاتی که دربارهٔ تاریخچه و علل پیدایی آن‌ها می‌دهد، قابل

درک سازند.

سر پرستی تهیهٔ این فیلم ها به «لویی دو رشمون» سپرده شد که قبلاً با تهیهٔ یک سری فیلم های اخبار هفتگی، نظیر **گریهٔ دنیا** — ۱۹۳۲ — به شهرت رسیده بود. او برای فیلم «گذشت زمان» روشی ابداع کرد که به کمک ترکیب ماهرانهٔ فیلم های مستند، سندهای عکاسی شده، صحنه های ساخته شده، مصاحبه ها، توصیف های نقاشی شده، موسیقی و تفسیر، دادن اطلاعات دقیق و همه جانبه ای را امکان پذیر می‌ساخت.

بلافاصله پس از واقعهٔ «پرل هاربر»[۴]، ادارهٔ سینمایی ارتش ساختن سری فیلم های **چرا می‌جنگیم؟** را آغاز کرد که برخی از آن ها از نظر طول به اندازهٔ یک فیلم بلند سینمایی بودند.

سه فیلم نخست این سری به تشریح تاریخچهٔ جنگ و مسائل آن تا پیش از ورود امریکا به جنگ پرداختند: **پیش درآمد جنگ**، **ضربهٔ نازی ها** و **قسمت کن و پیروزشو.**

سه فیلم بعدی، نبرد متفقین را توصیف می‌کرد: **نبرد انگلستان**، **نبرد شوروی** و **نبرد چین**. هفتمین فیلم، یعنی **جنگ به امریکا می‌رسد** به تحلیل تکامل سیاست امریکا و افکار عمومی نسبت به مسألهٔ برکنار ماندن از جنگ تا درگیر شدن در جنگ را دارد. «چرا می‌جنگیم؟» برخلاف «گذشت زمان» از به کارگیری صحنه های ساخته شده می‌پرهیزد وتنها به موضوعات واقعی و قابل لمسی می‌پردازد که از همهٔ منابع امکان پذیر و تمامی فیلم های اخبار هفتگی —غنیمت گرفته ازآلمان— بهره برده است. «فرانک کاپرا» و همکاران او (بیش از همه «آناتول لیتواک»، «آنتونی ویلر» و «اریک نایت») برای ساختن «چرا می‌جنگیم؟»، علاوه بر فیلم «گذشت زمان»، از روش کار فیلم های **هدف امشب** اثر «هاری وات»، **پیروزی اراده** اثر «لنی ریفنشتال» و چند فیلم مستند امریکایی پیش از جنگ نیز بهره بردند.

در همان حال که تهیهٔ این سری فیلم ها به وجود موضوعات واقعی بستگی داشت و برحسب جنبه های تبلیغاتی تنظیم می‌شد و بعدها فقط از نظر شناخت روش شناسی جلب نظر می کرد، فیلم های دیگری با موضوعات محدودتر ساخته شد که نمایشگر سبک شخصی سازندگان آن بود.

فیلم **خیشی که مزارع را شخم زد** — ۱۹۳۶ — اثر «پتر لورنتس» برای سینمای مستند امریکا همان وجهه ای را کسب کرد که فیلم **صیادان** «گریرسون» برای سینمای انگلیس.

«لورنتس» که قبلاً منتقد برجسته ای بود، این فیلم را به سفارش ادارهٔ حفظ منابع زراعی دربارهٔ مناطقی از امریکا ساخت که مورد هجوم توفان های شنی واقع می‌شوند. در دومین فیلمش **رودخانه** — ۱۹۳۷ — نیز به موضوع خطرات بالا آمدن آب رودخانه های امریکا در سواحل این کشور پرداخت. در هر دو فیلم مسألهٔ فرم از موضوع حساسی که مطرح می‌کند فراتر می‌رود.

مونتاژ پویا، تفسیری شاعرانه و موسیقی آهنگسازان معاصر امریکایی در این فیلم ها، به سان سرودی در توصیف مناظر امریکا و معنویت پیشگامان آن متجلی گردید.

۴: بندری در شرق دور که در نتیجهٔ حملهٔ ژاپنی ها به آن، خسارات فراوانی به نیروی دریایی امریکا وارد آمد.«م»

مستندسازان دیگر به تدریج متوجه خطر تهدیدآمیز جنگ از جانب اروپا و آسیا شدند. «یوریس ایونس» هلندی با همکاری روشنفکرانی چون «دوس پاسوس»، «همینگوی» و «مک لیش» سازمانی را بنیاد کردند به‌نام «مورّخان معاصر». او شخصاً برای این مؤسسه فیلم **خاک اسپانیا** — ۱۹۳۷ — را ساخت که فیلم مستندی بود دربارهٔ نبردهای مادرید، ونوشتهٔ متن آن را «همینگوی» به رشتهٔ تحریر درآورده بود. «ایونس» با همکاری «جان فرنو» فیلمی هم دربارهٔ چین ساخت به‌نام **چهارصد میلیون** — ۱۹۳۹.

فیلم سازان دیگر نظیر «پل استراند»، «لئو هورویتس» و «ایروینگ لرنر» به گروه دیگری تعلق داشتند.

«پل استراند» قبلاً در مکزیک فیلم **ماهی ها** — ۱۹۳۵— را ساخته بود (این فیلم تحت‌عنوان **توری های خطابه** نیز شهرت دارد) که سرگذشت قیام ماهیگیران را بیان می‌کرد. او فیلم های **قلب اسپانیا**، **چین ضربه را پاسخ می‌دهد** و فیلمی انتقادی دربارهٔ مناطق عقب افتادهٔ امریکا تحت‌عنوان **مردم کامبرلند** را تهیه کرد.

«استراند» و «هورویتس»، در فیلم **میهن** — ۱۹۴۱— به‌شرح موارد بی‌شماری از ترور اجتماعی در ایالات متحده، کشت و کشتار و اعمال «کوکلوکس کلان» ها می‌پردازد. این توصیف ها که به شیوهٔ فیلم های بلند صورت گرفته براساس گزارشی از کمیسیون مجلس سنا ساخته شده است.

در سال ۱۹۳۸ بر پایهٔ فعالیت «لورنتس» و بر شالودهٔ سرمشق انگلیسی، «سازمان فیلم امریکا» بنیاد گذاشته شد که وظیفه اش در نظام بخشیدن به تلاش های سازمان های خصوصی و امکان‌پذیر ساختن بهره‌مندی از حمایت های دولتی بود. سه فیلم، موجودیت خود را مدیون «سازمان فیلم امریکا» هستند: **ستیز برای زیستن** — ۱۹۳۹— که «لورنتس» در آن به توصیف زندگی مادران باردار در مناطق فقیرنشین شیکاگو می‌پردازد؛ **نیرو و زمین** — ۱۹۴۰— که «ایونس»، تبلیغ برای گستردن نیروی الکتریسته در کشاورزی را وسیله قرار می‌دهد، تا بتواند به بررسی انتقادی خود در زمینهٔ عقب افتادگی در روستاها بپردازد. اما سومین و بدبینانه‌ترین فیلم این گروه یعنی **زمین** اثر «فلاهرتی»، سرنوشت آن ها را معین ساخت: کنگرهٔ امریکا «سازمان فیلم امریکا» را دوباره منحل کرد.

کارگردانانی که پس از شرکت امریکا در جنگ توسط ارتش استخدام شده بودند، کار نسبتاً مستقل‌تری داشتند و وسایل کافی در اختیار آنان گذاشته شده بود. در میان آن ها «ویلیام وایلر» و «جان هیوستن» نگاه شفاف‌تری نسبت به‌واقعیت داشتند؛ حتی گاه افراطی‌تر از آنچه سفارش دهندگان می‌خواستند.

فیلم **ممفیس بل** — ۱۹۴۴— اثر «ویلیام وایلر» از فیلم انگلیسی «هدف امشب» که از نظر مضمون با آن قرابت دارد، اهمیت کم‌تری ندارد. «وایلر» در این فیلم به توصیف احساسات — و نه اعمال — سرنشینان یک واحد بمب افکن به‌هنگام انجام آخرین مأموریتشان می‌پردازد؛ «همه چیز از دیدگاه مردانی که در هواپیما هستند دیده می‌شود، صورت می‌گیرد و احساس

می‌گردد» (جی. ایجی).

این حساسیتِ به خصوص — که به سبب جنگ عمیق‌تر شده است — در اثر اصلیِ «وایلر»، یعنی **بهترین سال‌های زندگی ما** که بلافاصله پس از پایان بسیج عمومی آن‌را ساخت، به‌چشم می‌خورد.

«جان هیوستن» در فیلم **نبرد سان‌پی‌یترو** — ۱۹۴۴ — فتح قله ای کوچک را در «آپنین» نشان می دهد. این فیلم نه در تصویر و نه در نوشتهٔ متن، تلاش در زیبا جلوه دادن وحشت و مخافت جنگ را ندارد: سربازان در برابر چشم دوربین گروه گروه به‌زمین درمی‌غلتند؛ سپس اجساد آن‌ها را در کیسه‌های کاغذی می‌پیچند و با یک ماشین باری حمل می‌کنند، و در این حال ساکنان «آزاد شده»ی روستاها مانند ارواح از سوراخ‌های زمین بیرون می‌خزند. مقامات نظامی پس از آن‌که حاضر نشدند دعاوی وطن‌پرستانهٔ این فیلم را بپذیرند و به آن تهمت مخدوش کردن حقایق را زدند، به‌دومین فیلم «هیوستن» اصلاً اجازهٔ نمایش عمومی ندادند.

در فیلم **بگذار آن جا روشن بماند** — ۱۹۴۵ — «هیوستن» به آسیب‌های روانی فراوانی که سربازان در جنگ دیده‌اند اشاره می‌کند. تصاویر سربازانی که دستخوش اختلال روانی شده‌اند، بیش از تصاویر سربازانی که جسماً آسیب دیده‌اند، یا حتی به‌قتل رسیده‌اند، زشتی و وحشت جنگ را منعکس می‌سازد.

بلافاصله پس از جنگ سازمان‌های رسمی تولید فیلم تقریباً به‌حال تعطیل درآمدند. در سال‌های پس از جنگ «رابرت فلاهرتی» تقریباً تنها کسی بود که توانست برای فیلم **داستان لوئیزیانا** یک سرمایه‌گذار خصوصی پیدا کند. اما علت فلج شدن جنبش فیلم‌های مستند امریکایی تنها کمبود پول نبود.

این جنبش از نظر ایدئولوژیک بر پایه‌ای از خوش‌بینی دمکراتیک استوار بود که آگاهی نسبت به‌خطرات تهدیدآمیز سیاسی را با یک باور درهم‌آمیخت: باید به‌کوشش‌های گروهی نیک‌اندیشان امکان داد تا بتوانند به‌رویارویی با این خطرات بشتابند.

پیروزی «قرارداد جدید» در اقدامات دولتی برای هدایت این جنبش و امکانات یک طرح‌ریزی مناسب، دلبستگی و اعتماد پدیدآورده بود.

همبستگی ضدفاشیستی در جنگ حبشه و جنگ داخلی اسپانیا انگیزهٔ پدیدآمدن نوعی شوق و شادمانی نامشخص از گونهٔ جبهه ملی شده بود که در آن اختلافات بین کمونیست‌ها، سوسیالیست‌ها، لیبرال‌ها و جمهوری‌خواهان به‌نظر ازمیان رفته می‌آمد.

نبرد دسته‌جمعی در برابر قدرت‌های اصلی، این همبستگی را در چارچوبی بین‌المللی تجدید کرد؛ سپس جبههٔ ایدئولوژیک این جنبش متحجر و فلج شد و سرانجام جنگ سرد و جنگ کره، خوشبینی عصر «روزولت» را ازمیان برد.

دوستداران جوان سینما در دانشگاه‌ها و کالج‌ها — که در اواخر سال‌های چهل فیلم‌های مستقلی به‌وجود آوردند — نه تنها توجهی به فیلم‌های مستند از خود نشان ندادند، بلکه راه خود را در

مسیر دیدگاه ذهنی فیلم های تجربی قرار دادند.

اورسن ولز[5]

هیچ رخدادی نتوانسته است به اندازهٔ ظهور **همشهری کین** مشخص کنندهٔ آغاز فصلی تازه در تاریخ سینمای هنری باشد. نخستین فیلم «اورسن ولز» در عین حال که پایان دهندهٔ سنت های بزرگ سینمای پیش از جنگ به شمار می آید و برآیند خود آن هاست، آغازگر سینمای سال های چهل و پنجاه نیز هست که مشخصات گوناگون آن را پیشاپیش در خود نهان دارد.

«اورسن ولز»، ۱۹۱۵–۱۹۸۵، هنگامی که در سال ۱۹۳۹ با مؤسسهٔ R.K.O. قرارداد بست، به هیچ وجه برخوردار از تجربیات عملی در سینما نبود: این قرارداد به این جوان بیست و چهارساله اختیار تام می داد تا سالیانه یک فیلم بسازد و در آن به عنوان تهیه کننده، کارگردان، نویسنده، بازیگر و به عبارت دیگر همه کاره شرکت کند. (این نوع قرارداد در تاریخ هولیوود بی سابقه بود). «ولز» این شانس را مدیون شهرتی بود که به عنوان همه فن حریفی فعال به دست آورده بود: او در بسیاری از تآترهای هر دو سوی آتلانتیک به روی صحنه آمده بود، جشنواره های هنری بر پا کرده بود، دو گروه تآتری پدیدآورده بود، درام های «شکسپیر»، «مارلو»، «شاو»، «بوشنر» و «لابیش» را برای تآتر کارگردانی کرده بود و تآترهای رادیویی نیز به اجرا گذارده بود.

تنظیم رمان خیالی «هـ. ج. ولز» به نام **جنگ دنیاها** برای نمایش رادیویی ــ که وحشت عظیمی بین تودهٔ مردم ایجاد کرد ــ موجب شد که «ولز» قرارداد هولیوود را بپذیرد.

تهیهٔ «همشهری کین» – ۱۹۴۱ – با یکی از همان جنجال هایی که همواره نویسنده–کارگردانِ آن با آن ها دست به گریبان بود، همزمان گردید. مطبوعات «هرست» این خبر را انتشار دادند که این فیلم کلید فهم زیست نامهٔ «راندلف هرست» است. آن ها کوشیدند از پایان گرفتن و نمایش آن جلوگیری به عمل آورند.

در حقیقت «ولز» شخصیت اصلی فیلمش را با خصوصیات مختلفی از آدم های خودساخته مجهز کرده بود: با ویژگی هایی از «هرست»، «راکفلر»، «برالا تور» (صاحب موسسهٔ کداک) و «اورسن ولز».

«کین» نقش آفرین مردان خودساختهٔ امریکایی در عصر سرمایه داری است؛ به هر کاری دست می زند، با همان نیروی بزرگ انجامش می دهد؛ از عقاید متضادش با همان شور و شوق پایان ناپذیر دفاع می کند؛ برحسب شرایط و موقعیت های مختلف، تظاهر به ایده آلیست بودن یا ماتریالیست بودن می کند، که گاه خود را خودخواه یا باگذشت نشان می دهد. هر عقیده ای درباره اش صدق می کند، اما هیچ کدام حقیقت وجودش را نشان نمی دهند. او موجودی تنومند است و فاقد هرگونه

5: Orson Welles.

فردیت؛ شخصیتی که در نظر تودهٔ میانه حال به صورت غولی مجسم شده است.

از این رو فیلم به هیچ وجه توصیفِ رمانی آموزنده نیست، بلکه از جهات مختلف و در دوره‌های گوناگون، به قهرمان خود نزدیک می‌شود. ساختار فیلم، شکل نوعی بررسی روزنامه‌نگارانه دارد: خبرنگاری برای کشف کردن «رازی» که در پسِ آخرین کلام «کین» نهفته است، گسیل می‌گردد؛ این کلمه «رُزباد» است. در پایان، هنگامی که خبرنگار از پی گیری برای یافتن معنای آن چشم‌پوشی می‌کند، معنای آن در چند کلمه برای تماشاگر بازگو می‌شود؛ «رُزباد» نام وسیلهٔ اسکی «چارلز فوستر» کوچک است که به هنگام بردن او از خانهٔ والدینش با آن بازی می‌کرده است؛ در به در کردن او از بهشت دوران کودکیش، آخرین فکر این مرد ثروتمند اصیل را تشکیل می‌داده است. اما دیری است که توجه خبرنگار معطوف به پرسش‌های دیگری شده است: «چارلز فوستر کین» چگونه آدمی بوده است؟ خبرنگار به خاطرات قیم او مراجعه می‌کند؛ با مشاور تجاری او، دوست دوران کودکیش، همسر دومش و خوانسالار او به مصاحبه و گفت‌وگو می‌نشیند. هر نظری که داده می‌شود، پذیرش نظر پیشین را تردیدآمیز می‌سازد. اما در عین حال تصویر یک زندگی از جزئیات بی‌شمار، شکل می‌گیرد.

ساختار تمامی فیلم همانقدر ناچیز از قواعد دراماتورژی متداول سینمایی پیروی می‌کند که تک تک بخش‌های آن. در این جا داستانی به زبان نمی‌آید، بلکه خاطره‌ها بازگو می‌شوند، و در این حال لطیفه‌ها و تفسیرها درهم می‌آمیزند. «ولز» مخصوصا به تصویر خاطره‌ها رنگ دیگری می‌بخشد؛ او امکانات بیان فصیح سینمایی را در این فیلم با چنان استادی و مهارتی به کار می‌گیرد که هرگز پیش و پس از آن، بدان دست نیافته بوده و نمی‌یابد.

هنر ایجاز، زمان‌های طولانی را به زبانی دیگر خلاصه می‌کند و تصویر در تضادی کنایی نسبت به نوشتهٔ متن قرار می‌گیرد و هر نما با رویدادهای پیچیدهٔ بعدی به طرزی استعاری بیان می‌گردد. سبک «همشهری کین» را به عنوان نمایش اغراق گوییِ خودخواهانهٔ سینمایی توصیف کرده‌اند. «ولز» در این جا واقعاً به طرزی رادیکال با آکادمیسم سال‌های سی قطع رابطه کرد. این قطع رابطه بیش از همه در زمینهٔ قوانین متداول مونتاژی صورت گرفت که یک سکانس را به نماهایی با موضوعات متغیر و فواصل متغیر نسبت به موضوع، تقسیم می‌کند و بدین وسیله رویدادها و اشیا را از نظر ظاهری دراماتیزه می‌کند. «ولز» شیوهٔ «مونتاژ در داخل تصویر» را جانشین آن شیوهٔ قدیمی کرد. او برای این کار مجدداً به «صافی عمق میدان تصویری» رجوع کرد که در دوران اولیهٔ سینما و پیش از توسعه و تکامل برش متداول بود و از آن زمان به بعد فقط «ژان رنوار» آن را به کار بسته بود. این شیوهٔ کار امکان می‌دهد که عقب، وسط و جلو تصویر به یک اندازه میزان و تمامی صحنه در یک نما گرفته شود. این بدان معنی نیست که انواع نماها را نمی‌شود از هم تفکیک کرد؛ در این جا تصویر عمومی، نزدیک و درشت، نه به کمک برش و حرکت دوربین، یا تغییر میزان تصویر از یکدیگر متمایز می‌شوند، بلکه می‌توانند همزمان ظاهر گردند. مثلاً «ولز» در یک نمای «نیمه نزدیک» از همسر کین — که در رختخواب است و دست به خودکشی زده — و نمایی درشت از یک لیوان — که وی از آن محلول سمی

را نوشیده — و نمایی عمومی از دیوار عقبی اتاق با یک در— که کین از آن داخل می‌شود— هر سه تصویر را به یک اندازه میزان و در نتیجه به یک اندازه برآن ها تأکید کرده است. «ولز» این روش را با به کارگیری عدسی «واید انگل»[۶] انجام می‌دهد که میدان دید دوربین را به بالا و پایین گسترش می‌دهد و در فیلم برداری های داخلی، سقف و کف اتاق را همزمان نشان می‌دهد و در عین حال حرکات را در محور میدان دید دگرگون می‌سازد. این فنون با به کارگیری شیوهٔ نور پردازی «اکسپرسیو» (مؤثر) که برسایه ها تأکید می‌کند، در «همشهری کین» به شکلی مؤثر موجب فاصله گذاری در رویداد می‌گردد.

شرایط مساعدی که «ولز» با برخورداری از آن ها توانست فیلم کین را بسازد، بعدها هرگز تکرار نشد؛ او شهرت «خلاق مستقل» را بین خود و «اشتروهایم» و «ویسکونتی» تقسیم کرد.

او در **امبرسون های باشکوه** —۱۹۴۲— (و بعدها در **تماس شیطان** —۱۹۵۷) متن های متوسط تری را به کار گرفت؛ در این جا کار مونتاژ را از او گرفتند. فیلم سه قسمتی مستندی که آن را دربارهٔ امریکای جنوبی تحت عنوان **تماماً حقیقت دارد** —۱۹۴۳— ساخت، روانهٔ آرشیو گردید و فیلم دیگرش **سفر به اعماق وحشت** —۱۹۴۳— را کارگردان دیگری به پایان برد. «ولز» فیلم بعدی خود **بیگانه** —۱۹۴۶— را فقط به این قصد ساخت که مجدداً بتواند با هولیوود رابطه برقرار کند. **بانویی از شانگهای** —۱۹۴۷— را توانست برشالدهٔ خواسته های خود بسازد؛ ولی **مکبث** —۱۹۴۷— را کس دیگری مونتاژ کرد. در این هنگام «ولز» امریکا را ترک گفته بود.

او در دنیای قدیم (در ایتالیا، مراکش، اسپانیا، آلمان و فرانسه) توانست متناوباً طی ده سال دو فیلم بسازد: **اتللو**—۱۹۵۲— و **گزارش محرمانه**—۱۹۵۵— که مونتاژ این فیلم نیز توسط خود او صورت نگرفت. در این هر دو مورد —میان کارهای فیلم برداری— به علت کمبود منابع مالی، مدت یک سال وقفه ایجاد شد و سرمایه گذاران، همکاران، وسایل فیلم برداری و شرایط کارمرتباً تغییر می کردند.

اما فیلم **دُن کیشوت**— که در مکزیکو ساخته شده— هنوز پس از گذشت سال ها به نمایش درنیامده است. «ولز» در فیلم «امبرسون های باشکوه» مجادلات خود را با سنخ کارفرما در جامعهٔ سرمایه داری امریکا ادامه می‌دهد. او در افول و طلوع دو خانواده —یکی فئودال در ایالات جنوبی و دیگری صاحب صنایع در شمال— سراپای یک دوران را تصویر می‌کند. باوجود آن که این بار داستان، شکل وقایع نگاری دارد، باز دراین جا هم به صورت خاطره بیان می‌شود. در این فیلم نیز مانند چند بخش از «همشهری کین» تفسیری طنزآمیز میان رویدادها فاصله ایجاد می‌کند؛ فیلم به کمک مونتاژ هنرمندانهٔ تصویر، و تصویر —صدا، به فرم های ایجازی می‌رسد. حرکات صورت و ایما و اشارات بازیگران، گریم، لباس و دکور دایماً براساس داستان و سن نقش آفرینان در تغییراند. تمامی این ها به تماشاگر امکان می‌دهد که گذشت زمان را به روشنی احساس کند و ازطرفی به هرسکانس خصلت گذشته ای ازنوساخته شده را می بخشد.

سقوط مفهوم شخصیت بورژوایی تحت فشار تکامل اجتماعی که «همشهری کین» و

۶: *Wide Angle* عدسی با فاصلهٔ کانونی کوتاه و زاویهٔ باز.

«امبرسون های باشکوه» آن را نشان می‌دادند، در «بانویی از شانگهای» به مرحلهٔ کمال خود می‌رسد. این فیلم در چنان ساختی عرضه می‌شود که «جریان داستان» و «قهرمان» را به کلی کنار می‌گذارد. داستان جنایی عوامانه‌ای که عامداً انتخاب شده، فقط وسیله‌ای است برای نمایش دورنمای سوررئالیستی جامعه‌ای مدرن با اسطوره‌هایش. پول، زن و «شانس» — خرافات جامعهٔ امریکا و سرمایه‌داری پیشرفته — به روشن‌ترین گونهٔ خود آشکار می‌شوند، اما قشر ظاهری شفاف می‌شود و از پس آن رشوه‌خواریِ کامل به چشم می‌خورد.

تباهی در پس هر صحنه، ظاهر فریبندهٔ آن را به نمایش می‌گذارد مثلاً در صحنهٔ عشق‌بازی یک زوج، در نزدیکی آکواریوم جانوران اعماق دریا، در پشت‌سر آنان هیولاهای وحشتناکی در جنب‌وجوش‌اند. گرایش های «سری سیاه» در این جا توسط «ولز» به اوج خود می‌رسد.

ازدواج با «ریتا هیورث» ستارهٔ سال های چهل، به «ولز» امکان داد که به افسانهٔ او چهره‌ای واقعی ببخشد، تا بتواند به طرزی مناسب‌تر آن را ویران سازد. او نیز همانند «کین» در هیأت هیولاوشی ظاهر می‌گردد، در حالی که خبرنگار در آن‌جا می‌کوشد تا تصویر ثابتی از او به دست دهد. «من» گوینده در «بانویی از شانگهای» — در سکانس معروف تالار آینهٔ قصری که محل عیاشی است — چهرهٔ محبوب خود را تشخیص می‌دهد و او را به قتل می‌رساند.

با این فیلم دورهٔ آزمایشی «ولز» در آثارش به‌عنوان کارگردان خاتمه می‌گیرد. «ولز» در فیلم های دیگرش رفتاری خودپسندانه از خود نشان می‌دهد و به ترسیم شخصیت های متضاد و بیش از اندازه بزرگ می‌پردازد که در آن ها اختلاف بین «خوبی» و «بدی»، «پاکی» و «ناپاکی» به شدت در تلاطم است.

شخصیت اصلی کین به‌عنوان فردی از جامعه، در اشکال گوناگون، به صورت «مکبث»، «اتللو»، «آرکادین»، و تاجر اسلحه در فیلم «گزارش محرمانه» و پلیس «کنیلن» در فیلم «تماس شیطان» ظاهر می‌شود.

هر دو فیلم شکسپیری او بیشتر نمایشگر برداشتی شخصی از این آثار است، تا وفادار ماندن به متن.

اشعار متن در تصاویر مستقلی که ابداع کرده است و در آن تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان و «آیزنشتاین» دوران اخیر به‌خوبی قابل رؤیت است، به‌صورت واحدی پرکشش، درهم فشرده می‌شوند. در «گزارش محرمانه» و «تماس شیطان»، همانند «بانویی از شانگهای»، موضوع جنایی داستان متن فقط وسیله‌ای است برای ترسیم دنیایی تخیّلی و پیچ درپیچ که گویی در رؤیا می‌گذرد و در آن اشکال واقعیت، به‌صورت وهم به ما بازمی‌گردند.

ویلیام وایلر

این «ویلیام وایلر» بود که همگام با «اورسن ولز» بازگشت سینمای امریکا را از سبک سنتی

دراماتیک خود هدایت کرد و از بسیاری جهات آن را به سینمای سال های پنجاه پیوند زد.

بدیهی است که او از نظر سنی، اصل و نسب، پرورش و همچنین از نظر طبیعت و استعداد به شدت با «ولز» تفاوت داشت. «ویلیام وایلر»[۷]، ۱۹۰۲ — ۱۹۸۱، درسال ۱۹۲۰ توسط همشهریش «کارل لیمل»، صاحب موسسهٔ «اونیورسال» به امریکا فراخوانده شد و ابتدا درقسمت تبلیغات ادارهٔ مرکزی در نیویورک و سپس به‌عنوان دستیار کارگردان در هولیوود مشغول کار شد. او به آهستگی مدارج ترقی را طی کرد؛ دستیار کارگردان شد (از جمله دستیار «اشتروهایم»)، یک سری فیلم های کوتاه ساخت که به‌عنوان فیلم های برنامه پرکن مورد استفاده قرارمی‌گرفت و به این ترتیب در آن موسسه، برای خود شهرت یک کارگردان مطمئن را کسب کرد. اما او هنگامی توانست خود را از قید کارهای عادی همیشگی رها سازد که از سال ۱۹۳۶ به بعد فیلم هایی برای تهیه کنندهٔ مستقلی چون «ساموئل گلدوین» پدیدآورد. او این فیلم ها را یا براساس متونی از نویسندگان سرشناس معاصر پدیدآورد، یا مستقیماً از همکاری آنان برخوردار بود: **این سه نفر** — ۱۹۳۶ —، **پایان خط** — ۱۹۳۷ —، **روباه‌های کوچک** — ۱۹۴۱ — (براساس نوشته‌ای از «لیلیان هلمن») **دادزورث** — ۱۹۳۶ —، **جزه‌بل** — ۱۹۳۸ — و **بلندی‌های بادگیر** — ۱۹۳۹ — (براساس رمان و قطعاتی به همین نام از «سینکلر لویس»، «اون دیویس» و «امیلی برونته») و **نامه** — ۱۹۴۰ — بر پایهٔ نوولی از «سامرست موام».

برخلاف «جان فورد» — که برای بسیاری از معاصرانش نقش مخالف را بازی کرد — «وایلر» موضوعاتی را که برمی‌گزید، با اتکا به یک طرح از پیش آماده شده کارگردانی نمی‌کرد. او از نظر تصویرسازی پیرو سبک خاصی نبود و پیشاپیش، هر نوع تأثیر گرافیک یا شاعرانهٔ تصویری را به کناری می‌گذاشت.

تلاش او تا بدان جا کشید که روابط میان موجودات را تنها از طریق رفتار و عمل آن ها نشان دهد. او با همراهی دوربین تصویر پردازی نمی‌کرد، بلکه در برابر آن به این کار می‌پرداخت. نوارهای فیلم برای او غشای حساسی بودند که هر چیز جزیی را ثبت می‌کردند. «وایلر» طی فعالیت های طولانی خود به همان نتایج مشابهی رسیده بود که «ولز» به طور خود به خودی در همان نخستین فیلم خود به آن ها دست یافته بود. «وایلر» نیز از صافی عمق میدان صحنه و «مونتاژ درونی» استفاده کرد. در شش فیلم، همکار «گرگ تولند»، فیلم بردار «همشهری کین» بود. فیلم برداری که بهتر از هر کس دیگر می‌توانست صافی عمق میدان صحنه را به کاربندد. فیلم هایی که «وایلر» پیش از احضارش به قسمت سینمایی نیروی هوایی ایالات متحدهٔ امریکا پدیدآورد، از روانشناسی مشخص متن هایی که براساس آن ها این فیلم ها ساخته شده بود، پیروی می‌کرد.

شخصیت های «لویس»، «هلمن»، «برونته» و «سامرست موام»، براساس خصلت های کاملاً مشخصی که دارند رفتار می‌کنند و از نظر دیالکتیکی تابع محیط اجتماعی خود هستند. رئالیسم این فیلم ها ایستا است: این رئالیسم تابع دنیایی است که ظاهراً دیگر هیچ چیز تغییرش نمی‌دهد.

7: William Wyler.

اورسن ولز
همشهری کین
۱۹۴۱















ویلیام وایلر
بهترین سال های زندگی ما
۱۹۴۶













چارلز چاپلین
دیکتاتور بزرگ
۱۹۴۰









پرستون استرجس
سفرهای سولیوان
۱۹۴۱











فیلم «بهترین سال های زندگی ما» — ۱۹۴۶ — بدون فیلم مستند «ممفیس بل» قابل تصور نیست. «وایلر» پس از پایان بردن آن گفت: «هر سهٔ ما («کاپرا»، «استیونس» و من) در جنگ شرکت داشته ایم. این جنگ در هر یک از ما تأثیر عمیقی از خود برجای گذاشته است. بدون این تجربه ها ممکن نبود بتوانیم این فیلم را، آن طور که ساخته شده است، بسازیم. ما دیگر یاد گرفته ایم دنیا را بهتر درک کنیم...».

این همان زبان «رُسلینی»، «زاواتینی» و «دسیکا» بود. او از نگاه قهرمانانش — سه سرباز که از بسیج عمومی خارج شده اند — امریکای سال ۱۹۴۵ را نظاره می کند: همان وقت که او و قهرمانانش با جهنم جنگ آشنا می شوند، امریکا در همان نظام و تصورات پیش از جنگ خود منجمد شده است.

خاطرات هر سه نفر به طور دایم با یکدیگر مواجهه داده می شود، مثلاً محیط مرفهی که گروهبان سابق و بانکدار به آن بازمی گردند، با فروشگاهی که سروان سابق به عنوان فروشنده در آن کار پیدا می کند و خانهٔ مخروبهٔ والدین او. در فاصلهٔ میان این صحنه ها، محیط محقرانهٔ زندگی ملوانِ یک دستی گنجانده شده که با ترحمی گزنده رو به رو می شود. البته نیّت انتقادی فیلم در اشتیاق یک «پاسخ مثبت» به بیراهه می رود: در دو ازدواج پایان آن که دو جوان بی زن — بین کسانی که از جنگ به خانه بازگشته اند — به سرنوشت خویش رضایت می دهند، دیدگاه هایی که فیلم از ابتدا قصد نشان دادن آن ها را دارد نفی می شود. اما این عناصر فقط حالت چاشنی دارند.

آنچه فیلم نامه (که بر پایهٔ رمانی متوسط اما واقعی نوشته شده) کلیشه وار در خود داشت، در کارگردانی «وایلر»، به کلی مستحیل شد. شرایط عینی اجتماعی و رفتار باطنی افراد حتی در جزئیاتشان با یکدیگر درهم می آمیزند. شگفتی چهره های بازماندگان به هنگام برخورد با کسانی که از جنگ بازگشته اند، با دلسوزی ثبت می شود. در عین حال دوربین به هیچ وجه شخصیت ها را از محیطشان دور نمی برد: به یاری «صافی عمق میدان صحنه»، مثلاً فروشگاهی با تمامی تلاش فرساینده اش به شکلی دردناک حضور دارد؛ آشفتگی میزهای لوازم آرایش، تابلوهای خیره کنندهٔ تبلیغاتی، مشتریان پرهیاهو و برفراز آن ها، پنجرهٔ کنترل را — که در پشت آن سر پرست فروشگاه، برتخت نشسته است — می توان مشاهده کرد.

«وایلر» از این که ماوقع را با تأکید بر جزئیات دراماتیزه کند، ابا داشت. حتی به بسیاری از رویدادهای مُهم گاه گاه جنبهٔ ثانوی می بخشید و رویدادهای فرعی را پیش می کشید. مثلاً در صحنه ای که فروشنده دوست دخترش را رها می کند، چون پدرش با آن رابطهٔ «غیرقانونی» مخالف است، او را در عمق تصویر میکده ای می بینیم که مشغول تلفن کردن است و در جلو، در تصویری درشت، گروهی را می بینیم که گرد نوازندهٔ پیانو جمع شده اند.

اگر «اورسن ولز» را به تمام معنی مؤلف بدانیم، «وایلر» نیز، به تمام معنی صحنه پرداز (متورانسن) است. کاری که «ولز» به عنوان سناریست در زمینهٔ عدم دراماتیزه کردن می کند، «وایلر» با کارگردانی به آن می رسد؛ نحوهٔ صحنه پردازی «وایلر» مشابه کار نویسنده ای مدرن است: در سبک او، نه برمؤلف، بلکه برموضوع تأکید می شود.

«آندره بازن» — که ما اطلاعات عمیق خود را دربارهٔ اهمیت کار کارگردانی «وایلر» و «ولز» به او مدیونیم — می‌نویسد: «برای «ولز»، «صافی عمق میدان صحنه» به خودی خود هدفی زیبایی شناسانه است؛ اما برای «وایلر» به‌نسبت نیازهای دراماتورژی، کارگردانی و بیش از همه شفافیت داستان، جنبه ای ثانوی دارد».

قضاوت در این باره دشوار است که آیا افول «وایلر»، از سال ۱۹۴۹ به بعد، فقط ناشی از فشارهای سیاسی حاکم بر هولیوود آن زمان بوده، یا نه. خود او بارها گفته است: «اکنون دیگر در هولیوود به‌من اجازه نخواهند داد که فیلم «بهترین سال های زندگی ما» را بسازم. این نتیجهٔ مستقیم بررسی های کمیتهٔ مربوط به رسیدگی به فعالیت های غیرامریکایی است».

انتخاب موضوعات بعدی «وایلر» مانند **داستان کارآگاه خصوصی** — ۱۹۵۱ —، **تعطیلات رومی** — ۱۹۵۳، **ساعات دلهره** و **اغوای دوستانه** — ۱۹۵۶ — و **بن‌هور** — ۱۹۵۹ — تحت‌تأثیر سازش کاری های تجاری است و فقط گه‌گاه و دست کم در برخی از صحنه ها است که قدرت کارگردانی «وایلر»، از خلال ابتذال موضوعات، سر برمی‌آورد.

آلفرد هیچکاك

آثار «هیچکاک» مانند «چاپلین» و «آیزنشتاین» به‌هیچ دورهٔ خاصی تعلق ندارند. از همان آغاز سال های بیست تا به امروز، آثار «هیچکاک» همچنان باب روز بوده‌اند. البته بدیهی است که این مسئله بدان سبب نیست که او نظیر «چاپلین»، با تغییر شرایط، دایماً واکنش هایی نو و درخورد با آن تغییرات از خود نشان داده، بلکه برعکس: همواره همانی که بوده، باقی مانده است. «هیچکاک» از زبان زن قهرمان فیلم **ربه کا** می‌گوید: «پدرم همیشه همان یک گل را نقاشی می‌کرد. او عقیده داشت: هنرمندی که موضوع کارش را یافته است، دیگر نیازی غیر از بیان همان موضوع ندارد».

«هیچکاک» پس از آن که ده‌فیلم صامت و پانزده فیلم ناطق در انگلستان ساخته بود، به سال ۱۹۳۹ راهی هولیوود شد. او به طور منظم طی بیست سال، در هر سال یک فیلم پدیدآورد. در کنار این فعالیت ها، برای تلویزیون دست به‌ساختن فیلم های کوتاه زد و مجموعه ها و مجلات داستان‌های جنایی منتشر ساخت.

فیلم های آغازین او در امریکا نسبت به آثار بعدیش یا به صورت طرح های خنثی جلوه می‌کنند، مثل **سوء ظن** — ۱۹۴۲ —، یا به طرزی وسواس آمیز از متن پیروی می‌کنند، مانند «ربه کا» — ۱۹۴۰ — که بر پایهٔ رمان پرفروش «دافنه دوموریه» ساخته شده است. «هیچکاک» با فیلم های **خبرنگار خارجی** — ۱۹۴۰ — و **خرابکار** — ۱۹۴۲ — و همچنین با دو فیلم کوتاه، سهم بسیار ناچیز خود را، با آن که با هرنوع تعهد و التزامی مخالف بود، در تبلیغات ضدنازیسم ارائه کرد.

مُدروز نیز فقط در حاشیه برآثار او مؤثر می‌افتاد: «کمدی های امریکایی» به‌شیوهٔ آثار «کاپرا» و «لوبیچ» در فیلم **خانم و آقای اسمیت** — ۱۹۴۱ —، فیلم های جنگی در فیلم **قایق نجات**

—۱۹۴۳—، فیلم‌های جاسوسی در **بدنام** —۱۹۴۶—، مسائل روانشناسی در **طلسم شده** —۱۹۴۵—، فیلم‌های پرزرق و برق در فیلم **در برج جُدی** —۱۹۴۹— و طنز تلخ در **دردسر با هری** —۱۹۵۵—.

اما گرایش تغییرنایافتهٔ او متوجه آثار دلهره‌آور است.

فیلم‌های جنایی «هیچکاک» که مدت زمانی طولانی به عنوان کمال یافتهٔ «کلاسیک» این نوع آثار به شمار می‌آمد، از نظر ماهیت با دیگر آثار نوع خود تفاوت دارد. این آثار در عمل توجهی به مسئلهٔ جنایت ندارند؛ نه به انجام آن، و نه به روشن شدن علل آن، (اکثراً اتفاق می افتد که این گونه آثار پس از سه ربع ساعت تماشاگر را با بیان واقعهٔ حقیقی شوکه می‌کنند) و نه حتی به توضیح مسائل روانشناسی یا جامعه‌شناسی آن. «هیچکاک» گفته است که: «جنایت سنگی است که به آب راکدی پرتاب می‌شود». «هیچکاک» سرسخت و سازشکار در مثال «آبی راکد»، دربارهٔ نظام اجتماعی خیال می‌بافد. قهرمانانش همیشه در شرایط مساعدی به سر می‌برند و برسر شخصیت‌های زنِ آثار او هالهٔ اطمینانی همانند شخصیت‌های رمان‌های ویکتوریایی هویدا است؛ جنایتکاران در هیچ گونه رابطهٔ علّی با دنیایی که او توصیف می‌کند، قرار ندارند. محافظه‌کاری پنهانی او تنها آن روی جدایی ناپذیر موضوعات اوست: قهرمانان او که در نظامی ایستا و آرامش بخش فرورفته اند، باشدت بیشتری به مسائل دلهره انگیز برخورد می‌کنند.

آن‌ها به شکلی کاملاً تصورناپذیر به میدان جاذبهٔ یک جنایت کشیده می‌شوند، خواه مورد سوءظن باشد به عنوان عامل جنایت، خواه به زور در آن درگیر شده باشد وخواه برخلاف میل خود به عنوان شاهد جنایت.

دختری جوان ناچار است بپذیرد که عموی مورد ستایشش که به خانهٔ آن‌ها پناه آورده، همان قاتل زن‌هاست که در تعقیبش هستند: در **سایهٔ یک تردید** —۱۹۴۳—. مردی حافظه اش را از دست می‌دهد و بعدها از این که ممکن است قتلی انجام داده باشد وحشت می‌کند: در «طلسم شده». جاسوسه ای تحت تأثیر مقدار کمی سمّ که در صبحانه اش ریخته اند، به تدریج نیروی مقاومتش را از دست می‌دهد: در «بدنام». مردی را مجبور می‌کنند دست به قتلی بزنند زیرا در غیر این صورت به جرم قتل دیگری که انجام داده تعقیب خواهد شد: —در **بیگانه ای در ترن** —۱۹۵۱—. کشیشی به جرم قتلی مورد سوءظن قرار می‌گیرد که قاتل حقیقی، آن‌را برای او اعتراف کرده است: در **اعتراف می‌کنم** —۱۹۵۲—. سرنخ جنایتی که تکرار می‌شود ظاهراً به موسیقیدانی می‌رسد که از همه چیز بی خبر است: در **مرد اشتباهی** —۱۹۵۵—. مردی با زنی روبه رو می‌شود که به چشم خود شاهد مرگش بوده است: در **سرگیجه** —۱۹۵۸—.

در هریک از این فیلم‌ها، قهرمان داستان به شکننده بودن ماهیت خود و دیگران پی می‌برد: یا به جبر وادار می‌شود به کس دیگری مبدل شود و یا ناچار است شاهد باشد که دیگری، همان کسی نیست که او تصور می‌کرده است. دیگران بی آن که او متوجه باشد، نظام جهت‌یابیشان تغییر می‌کند. آنچه برایش آشنا بوده به یکباره بیگانه می‌شود؛ دوستان و اقوام نزدیک او دیگر همان هایی نیستند، که

بودند؛ او دیگر قادر به انجام کارهای عادی روزانه نیست؛ این موقعیت توضیح داده نمی‌شود؛ هیچ چیز وحشت مشؤوم و گریزناپذیری را که دنیای محکومین «هیچکاک» با آن انباشته می‌شود، تسکین نمی‌دهد، هیچ چیز مگر اطمینان از این که درپایان دوباره همه چیز مثل گذشته خواهد بود.

سبک «هیچکاک» از موضوعات او نشأت می‌گیرد: او موفق می‌شود از تماشای زندگی روزانه بی آن که توجهی جلب شود، وحشت و دلهره ایجاد کند.

اشیای آشنا، تلفن، زینت‌آلات، مایعات و عینک ها پیام‌آوران نحوست‌اند: صدای زنگ تلفنی بلند می‌شود و خبر قتل می‌دهد: در **حرف ام. را برای جنایت بگیر** — ۱۹۵۳ —. یک انگشتری باعث ارتباط بیگناهی با عموی قاتلش می‌شود: در **سایه یک تردید**. قطرات بارانی که به‌سختی برشیشه‌های یک پنجره برخورد می‌کند، نور چراغ های اتومبیلی را که پیش می‌آید به‌صورت علامت رمزی تهدیدآمیز جلوه می‌دهد: در **روح** — ۱۹۶۰. اشیا و رویدادهایی که در رهگذر داستان فاقد اهمیت‌اند، در نوع نماها یا در دید دوربین تغییر شکل می‌دهند.

آبی که از یک دوش می‌ریزد، وقتی از پایین به آن نگاه می‌کنیم، مانند یک اسلحه است: در **روح**. عملِ آشنای انگشت‌نگاری، وقتی با جزئیاتش تشریح می‌شود، جریان اعدام را تحت‌تأثیر خود می‌گیرد: **مرد اشتباهی**.

حرکت آرام و محکم دوربین به تماشاگر این احساس را القا می‌کند که زیرپایش از زمین تهی است؛ «هیچکاک» این حرکت را در نماهای درشت و عمومی به کار می‌گیرد.

تغییر غافلگیرانهٔ حرکت افقی و عمودی دوربین، تماشاگر را وحشت‌زده می‌کند: ناگهان ناخودآگاه به‌پرتگاه می‌نگرد؛ «روح» و «سرگیجه». تصاویر وحشت‌انگیزی که شخصیت‌های فیلم را آشفته می‌کند، بدون هیچ اطلاع قبلی در رهگذر تخیلات عادی روزانه پیوند می‌خورد: خاطرهٔ جوان کوچکی که به‌سیخ کشیده شده است: در «طلسم شده»، یافاصلهٔ بین ساختمان های یک خیابان که قهرمان داستان برفراز آن آویزان است و با وحشت مرگ دست به گریبان: در «سرگیجه».

فیلم های «هیچکاک» بر همان روال سنتی رمان‌های دلهره‌انگیز انگلیسی اند. به این ترتیب، وحشت در این آثار همانند آثار رمانتیک های آلمانی و پیروان آن ها یعنی اکسپرسیونیست های آلمانی (که هیچکاک از هر دو این مکاتب مطالب بسیاری فراگرفته است) شالدهٔ متافیزیکی ندارد، بلکه از تجربیات زندگی روزانهٔ بورژوایی سرچشمه می‌گیرد. از آن گذشته در این نوع کارها مانند آثار «سری سیاه» امریکایی که دلهره و وحشت را در همان شکل اجتماعیش نشان می‌دهد، وجود وحشت به‌ندرت قابل لمس است. «فیلم های «هیچکاک» برای مردم خیال‌پرداز ساخته شده است» (د. کول بروت). کابوس های آن ها اغلب حقیقی‌تر از ظاهر پرایمنی است که آن ها را به هنگام بیدارشدن آرامش می‌بخشد.

در بهترین فیلم «هیچکاک» آنچنان برتهدید تأکید شده است که «پایان خوش» در آن ها به‌صورت تمهیدی آرامش‌بخش جلوه می‌کند؛ شاید هیچ فیلمی به اندازهٔ «مرد اشتباهی»، خفت و خواری آدمی را درمکانیسم حکومت های پلیسی جدید تا بدین‌پایه توصیف نکرده باشد. «هیچکاک»

اغلب، فقط برای لحظاتی می تواند این چنین جدی باشد. در موارد دیگر اکثراً می‌کوشد وحشتی را که احساس می‌کند، با «طنز انگلوساکسونی» خود تخفیف دهد.

چاپلین: پایان چارلی

«چاپلین» با دو فیلم، در آغاز و پایان عصر پیش و پس از جنگ سینمای امریکا قرار دارد: در سال ۱۹۴۰ **دیکتاتور بزرگ** و در سال ۱۹۴۷ **آقای وردو**.

در میان این دو فیلم، تجربیات طولانی جنگ و خاطرات شخصی است که مجموعاً «چاپلین» را به این اعتقاد رهنمون می‌شود که «هیتلر» تنها در اروپا حکومت نکرده است. «دیکتاتور بزرگ» رسالهٔ پرخاشگر مستقیمی بود علیه حکومت استبدادی فاشیسم، و «آقای وردو» ادعانامه ای نامستقیم، برضد جبر و ظلم عمیق تری که درفاشیسم به طور گذرا چهرهٔ خودرا نمایانده بود. درفیلم های دههٔ بیست، قهرمان فیلم های «چاپلین»، یعنی همان چارلی سابق، خودخواهِ متجاوز، آدم غیراجتماعی و انسان غیراخلاقی ضدبشر، این خصوصیات خود را پشت سر گذاشته بود.

در «دیکتاتور بزرگ» و «آقای وردو» باردیگر همان چارلی قدیمی ظهور می‌کند؛ اما او در این فاصله از زندگی درس ها فرا گرفته است، و از آن ها بهره می‌برد.

چارلی در قالب دیکتاتور فاشیست و به عنوان قاتل میلیون ها انسان، نمایشگر اصل اخلاقی فاسد خودکامگیِ فردی است. «چاپلین» بارها تصمیم داشت نقش «هیتلر» را ایفا کند و اصولاً فیلمی دربارهٔ «هیتلر» بسازد. شاید چندان بی مورد نبوده است که در گذشته بارها میان ماسک چارلی و چهرهٔ دیکتاتور، به شوخی سخن از شباهت هایی می‌راندند. آن سبیل کوچک مغرور نزد چارلی و «هیتلر» نشانهٔ عدم اطمینان عمیقی بود که آن ها در تماس های انسانی خود با دیگران احساس می‌کردند. تماسی که — نزد هر دو آن ها — با تلاش های مافوق انسانی برای عرض اندام کردن همراه بود.

آنچه نزد چارلی سابق نشانهٔ واکنش مستقیم نسبت به ظلم و ستمگری بود، نزد «هینکل» در «دیکتاتور بزرگ» به صورت نظامی خودکامه و ستمگر ریشه گرفت. وقتی چارلی در فیلم **بانک** —۱۹۱۵— پاکتی را جلو کارمندی می‌گیرد، تا او آن را با آب دهان خود خیس کند، با این عمل بی اختیار کاری را انجام می‌دهد که «هینکل» در «دیکتاتور بزرگ» به طور طبیعی و عادی می‌کند، اما عمل او دقیقاً همان است.

«هینکل» نمایشگر مطلق گرایش های تجاوزکارانهٔ چارلی گذشته است. او زن را دوست ندارد —برخلاف قهرمان **جویندگان طلا**[۸] و **روشنایی های شهر**، اما درست مانند چارلی سابق می‌خواهد او را تصاحب کند: از سروکول خانم منشی خود بالا می‌رود و سروصداهایی به راه می اندازد

۸: نام اصلی آن «هجوم به طلا» است.

که در عین حال خنده دار و ترسناک است.

هنگام رقص با کُرهٔ جغرافیایی زمین، جذابیت شهوت‌آلودی عرضه می کند که در حرکات چارلی با دختران مشاهده می شد. سلمانی یهودی، بازیگر نقش مقابل «هینکل»، شباهت به چارلی «جویندگان طلا»، **سیرک**، «روشنایی های شهر» و حتی «کالوارو» (در فیلم **لایم لایت**) دارد که حاضر است خود بیشتر رنج دنیا را تحمل کند تا به کسی ظلمی روا گردد.

«چاپلین» در هر دو نقش دیکتاتور بزرگ و سلمانی یهودی، تا به هنگام ایراد خطابه در پایان فیلم، لال می‌ماند. او به کمک حرکات دست و صورت که وسیلهٔ بیان احساسات درونی است، قصد خود را بیان می‌کند.

برعکس، «هینکل» دایماً در حال حرف زدن است؛ حرکات او (که از حرکات «هیتلر» در فیلم های اخبار هفتگی تقلید شده است) محدود به حرکاتی تحقیرکننده، نفرت‌آمیز و وحشت‌زده است.

با صدایی که از حلقوم برمی خیزد، کلماتی نامفهوم برزبان می آورد که گویی تقلید دردناک و هزل‌آمیز زبان آلمانی است و به‌زحمت می شود در میان آن‌ها تغییرشکل یافتهٔ کلماتی چون: دمکراسی و آزادی را تشخیص داد که درخرخرهای بریده بریده ای محو می شوند. «چاپلین» با ساختن «دیکتاتور بزرگ» در سال ۱۹۴۰، منظور سیاسی خاصی را دنبال می‌کرد: قصدش مسخره کردن دیکتاتورها بود. در قسمت هایی که به‌همین منظور اختصاص یافته بود، —مثلاً دعوای کیک بین «هینکل» — هیتلر و «ناپالونی» موسولینی، — باعث شد که فیلم به سرعت مفهوم خود را از دست بدهد و حتی تأثیر معکوس برجای بگذارد. برعکس، «آقای وردو» همان‌قدر برای همهٔ زمان‌ها اعتبار دارد که **پسربچه** و «روشنایی های شهر»، باوجود آن که این فیلم نیز از تجربیات روزمره — چه خصوصی و چه عمومی — سرچشمه می‌گرفت.

«آقای وردو» سرگذشت کارمند بانکی است در فرانسه که دارد روزهای پیری را سپری می‌کند. او در نتیجهٔ بحران اقتصادی دارونداز خود را از دست داده است و اینک برای آن که بتواند برای همسر معلول و پسرش زندگی مرفهی را تأمین کند، ناچار باید دست به کار دیگری بزند: دست به‌قتل. زنان بسیاری را پس از تصاحب ثروتشان به‌قتل می‌رساند. او مدت‌ها پس از آن که خانواده‌اش را از دست می‌دهد و «تجارتش» با شکست مواجه می‌گردد، دستگیر می‌شود. با اراده و بی آن که پشیمان شده باشد به اعدام گردن می‌نهد.

در «وردو» باردیگر خصوصیات هر دو چارلی به‌یکدیگر پیوند می‌خورد، اما نه در انعکاس حرکات غیراختیاری چارلی که در یک لحظه می‌توانست موجودی خوب و در لحظهٔ دیگر می‌توانست موجودی بد باشد، بی آن که بداند چکار می‌کند.

«وردو» دست به‌آزمایش نوعی «شیزوفرنی» کنترل شده می‌زند. او یک بار دقیقاً همان چارلی فیلم «روشنایی های شهر» است که با عشق و صمیمیت خود را وقف همسر بیمارش می‌کند — همسر کورش در آن فیلم، در این جا تبدیل به همسری علیل شده است — و بعد «هینکل» کوچکی وجود دارد که قربانیانش را مانند سرمشق تاریخی خود می‌سوزاند.

«وردو» ضداسطوره است؛ فرشته سقوط کرده است. به سبب سادیسم نیست که به قاتل بدل می گردد؛ پس از آن که تصمیم به این «عمل» می‌گیرد، کارش را چنان دقیق صورت می‌دهد که فقط از یک حرفه ای می‌توان انتظار داشت.

«آندره بازن» تفاوت میان چارلی و «وردو» را چنین توصیف می کند: «چارلی از نظر ویژگی، آدمی است که خود را با اجتماع وفق نداده، و «وردو» کسی است که بیش از حد وفق داده است».

این مطلب از ظاهر «وردو» نیز هویداست: «وردو» به راستی بی اندازه آراسته است و چارلی بیهوده می‌کوشد چنان باشد؛ «وردو» نیاز ترحم انگیز چارلی را در تظاهر به «جنتلمن» بودن، بیش از اندازه دارد و به آن هم می‌رسد؛ به همان اندازه که سبیل کوتاه، عصای کوچک، کلاه و فراک چارلی نمایشگر خواسته های اجابت نشدهٔ اجتماعی او هستند، به همان اندازه سبیل رو به بالا تاب خوردهٔ «وردو» احساس رضایت تاجری موفق را القا می‌کند.

«جیمز ایجی» می‌پرسد: «چرا «وردو» به قاتل بدل می‌شود؟» و بلافاصله پاسخ می‌دهد: «چرا نه؟ برای تاجری که در زندگی واقعی به دنبال حق و ناحق نیست، بلکه معتقد به شانس و خطر کردن است، همان‌طور که چارلی موافق گفتهٔ «کلاوزویتس» در گفت‌وگویی اظهار داشته است، ممکن است قتل در عمل، فقط ادامهٔ تجارت باشد با وسایل دیگر».

قدرتمندانی که از جنگ و از کشتارهای سیستماتیک دسته جمعی به‌عنوان عاملی سیاسی سود می‌برند، سرمشق بوده اند. هنگامی که خبرنگاری درپای قتلگاه از وی می‌پرسد: آیا اکنون فهمیده است که «جنایت نتیجه ای ندارد»، او پاسخ می‌دهد: «اگر تعدادش کم باشد». در این جا پرسش دیگری مطرح می‌شود که ازپرسش «جیمز ایجی» فراتر می‌رود: «اصولاً چرا «وردو» به قتل زنان دست می‌زند؟». «وردو» شغلش را به میل خودش انتخاب کرده است.

چارلی از همان ابتدا زنان را دوست می‌داشت. هردو، چارلی سابق وچارلی جدید، — «هینکل» و مرد سلمانی —، با فشار جامعه یکی می‌شوند. «چاپلین» در هیچ یک از فیلم های بعدیش: «لایم لایت» — ۱۹۵۲ — **سلطانی در نیویورک** — ۱۹۵۷ — از نظر عمق بصیرت و کمال هنری نتوانست به پای فیلم های قدیمی دورهٔ «میوچوال» تا «آقای وردو» برسد.

«چاپلین» در «لایم لایت» برای نخستین بار، زیست نامهٔ (اتوبیوگرافی) خود را بازگو کرد: «کالوارو» او دیگر همان چارلی نیست، مانند «هینکل» و «وردو»، «ضدچارلی» هم نیست، بلکه خود «چاپلین» است. اما نه آن «چاپلین» کارگردان و لوده که لال بازی درمی‌آورد (در این نقش فقط در دو صحنهٔ درخشان ظاهر می‌شود که باید آن را به حساب نوعی «پیش پرده» گذاشت)، بلکه «چاپلین» فیلسوف. هیچ یک از گفتارهای «چاپلین» —مانند خطابه هایش در «دیکتاتور بزرگ» و «آقای وردو»— نمایشگر عمق یک حقیقت نبوده است. لیکن کلمات قصار «ریدرز دایجستیِ» او سراپای فیلم را فرا گرفته است.

چارلی تضادهای هستی را درمقابل خواسته های بدیهیِ فردگرایی مطلق قرار می‌دهد. «آقای

وردو» در پیمانی که با دنیا بسته است، غیرانسانی بودن آن را برملا می‌کند؛ «کالوارو» ی فیلم «لایم لایت» در این میان آسایش دنیوی خود را در ایثاری اصیل جست‌وجو می‌کند. «چاپلین» به دلقک خود — که در حال پیر شدن است و مورد بی‌مهری جمعیت تماشاگران قرار می‌گیرد و درد و رنج عاشقی بدفرجام را تحمل می‌کند— امکان می‌دهد که در بارهٔ زندگی، عشق و خوشبختی فریاد برآورد و با نثار جان خود به پای دختری که دوستش دارد، به آرامش دست یابد.

در یکی از سفرهای «چاپلین» به اروپا در سال ۱۹۵۲، «مک گرانری» وزیر دادگستری حکومت آیزنهاور اعلام کرد که برای بازگشت «چاپلین» به کشور ایالات متحدهٔ امریکا، اجازهٔ ورود نخواهد داد. در گذشته نیز مکرر او را متهم به «فعالیت‌های ضدامریکایی» کرده بودند. ناچار در اروپا اقامت گزید و فیلم «سلطانی در نیویورک» را در انگلستان پدید آورد. قهرمان داستان او سلطانی است به‌نام «شاهد و»، که از تخت و تاج خلع شده و به امریکا مهاجرت کرده است. «چاپلین» در قالب این شخصیت نیز نظیر «کالوارو»؛ قسمتی از زندگی خود را بیان می‌کند: او با ایمان و اعتقادی کامل با امریکا رو به رو می‌شود و توسط دختری زیرک در یک برنامهٔ تبلیغاتی تلویزیونی ظاهر می‌شود و به حمایت از کسانی می‌پردازد که از نظر سیاسی مورد تعقیب اند و با این کار تهمت کمونیست بودن به او می‌زنند و از کشور بیرونش می‌کنند. «چاپلین» در چند صحنهٔ انگشت‌شمار به شیوهٔ فیلم‌های دوران صامت خود موضوعاتی را به ریشخند می‌گیرد: مثلاً صحنهٔ مهاجرت، به فیلم **مهاجر** —۱۹۱۷— شباهت دارد. اما این گونه صحنه‌ها به‌طور مجزا در داستانی احساساتی قرار داده شده‌اند که دارای خطابه‌های سطحی در بارهٔ آزادی، صلح و جنگ و نیروی اتمی است.

در این جا باردیگر فلسفهٔ «چاپلین»، استعداد طنز پردازی او را به‌عقب می‌راند. «لایم لایت» و «سلطانی در نیویورک»، حکم محکومیتی را صادر می‌کنند که «چاپلین» در «دیکتاتور بزرگ» در بارهٔ چارلی صادر کرده بود و آن هم بدین صورت که او را در پایان وادار به سخن گفتن می‌کرد.

تا آن زمان و حتی تا «آقای وردو»، سخن گفتن مختص ناپاکان و مخالفان چارلی بود. در **عصر جدید**، چارلی آواز خوانده بود، اما این آواز خللی به ارزش‌های اسطوره‌ای او وارد نکرده بود. با سخنرانی سلمانی یهودی در «دیکتاتور بزرگ»، چارلی دیگر آن مرد ساده و بدوی نبود؛ او اسطورهٔ خود را به دست خود شکست.

دیگر دشمن «پاک» واقعیت نبود؛ سعی می کرد خود را توجیه کند، رابطه برقرار کند، مؤثر باشد. در این جا توانایی «چاپلین» به‌عنوان یک هنرمند پایان می‌گیرد: خرد او به خرد آدمی ساده و ابتدایی مانده بود که تنها در وجود چارلی نمایان می‌گردید؛ او به عنوان برنامه ریز، بیش از اندازه به خود فشار می‌آورد.

پرستون استرجس

«کمدی امریکایی» دوران پیش از جنگ، در سال های چهل با برخورداری از هزلیّات «پرستون استرجس»، تا سطح هجو اجتماعی فرا رویید و «استرجس» خود این روند را به اوج رساند. او فنون فراموش شدهٔ فیلم های تفریحی را دوباره احیا کرد و حتی به کمدی اسلپ ستیک بازگشت و از آن در جهت انتقاد توفنده علیه جامعهٔ امریکا، علیه هولیوود و علیه کمدی های خود استفاده کرد.

«پرستون استرجس»[9]، ۱۸۹۱ — ۱۹۵۶، از سوی مادرش که صاحب سالن آرایش پاریسی، و پدرش که تاجر شیکاگویی و قهرمان دوچرخه سواری بود، از تعلیم و تربیتی بسیار ناهم آهنگ برخوردار شده بود و به‌عنوان مخترع، ترانه‌سرا و کارگردان برادوی کار کرده بود. موفقیت هایی که برخی از قطعات نوشته و اجرا شدهٔ او به دست آورد، سبب شد که در سال ۱۹۳۳ به‌عنوان سناریست به هولیوود بیاید. یازده فیلم به کارگردانی او ساخته شده که نخستین آن در ۱۹۴۰ و آخرین آن در ۱۹۴۹ بود. هیچ کارگردان دیگری چون او تا بدین پایه به این دوره از تاریخ سینمای امریکا وابستگی نداشته است.

نخستین فیلم او **مک جنتی بزرگ** — ۱۹۴۰ — نام داشت که هجویه ای بود دربارهٔ رشوه خواری در سیاست امریکا و در عین حال کنایه ای بود به فیلم کمدی **آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود** — اثر «کاپرا» که یک سال جلوتر ساخته شده بود و موضوعش به آن شباهت داشت. هم «اسمیت» و هم «مک جنتی» توسط گانگسترها در سیاست به اوج می‌رسند؛ هر دو موفقیت های درخشانی به دست می‌آورند؛ هر دو به‌طور رسمی به گناه خود اعتراف می‌کنند و آدم های «شریفی» می‌شوند؛ اما جایی که قهرمان «کاپرا»، به این سبب مورد تشویق عموم قرار می‌گیرد، شرافتِ قهرمان فیلم استرجس، شیادی تلقی می‌شود، درست به همان گونه که قبلاً مردی شیاد، آدم شریفی پنداشته شده بود.

در فیلم **خانم ایو** — ۱۹۴۱ — «استرجس» سطح حملا تش را وسیع تر کرد: رهایش قلابی زنان امریکایی و تحمیق شوهرانشان را به باد تمسخر گرفت. در عین حال بار دیگر پیشینیان خود را هجو کرد؛ درد دل های زوج های جوان، محیط اعیانی، صحنه های اتاق خواب واگن قطار که همگی در فیلم «در یک شب اتفاق افتاد» اثر «کاپرا» پیش می‌آیند، عناصری از کمدی امریکایی به‌شمار می‌روند که در این جا مجدداً به کار گرفته می‌شوند و مورد هجو و ریشخند قرار می‌گیرند.

با فیلم **سفرهای سولیوان** — ۱۹۴۱ —، «استرجس» اثر اصلی و بزرگ خود را پدید آورد؛ کارگردانی از هولیوود به جمع کسانی می‌پیوندد که به بررسی محیط زندگی فقیرترین فقرا پرداخته اند، اما اشتباهاً سروکارش با پلیس می افتد و موفق نمی‌شود هویت خود را ثابت کند و محکوم به کار اجباری می‌شود. تمامی دلخوشی زندانیان زنجیر شده در این است که گه گاه شب ها در سینما به‌تماشای فیلم های نقاشی متحرک به‌شیوهٔ «دیسنی» بنشینند. «سولیوان» که سرانجام آزاد می‌شود، تصمیم

9: Preston Sturges.

می‌گیرد به جای فیلم «اجتماعی»، فیلم تفریحی بی ادعایی بسازد.

باردیگر کنایهٔ «استرجس» در آن جایی متوجه هولیوود می‌شود که جدی‌ترین قسمت فیلم است؛ در قسمتی که مربوط به ولگردان و نوجوانان بی پناه است. در این حال «استرجس» به هیچ وجه فقر واقعی را کتمان نمی‌کند: توصیف او از بازداشتگاه‌ها، چیزی از **من از میان زندانیان زنجیری گریخته ام**، کم ندارد.

در فیلم **معجزهٔ مورگانز گریک** —۱۹۴۳— اویک بار دیگر به انکار جنبه‌های ایدئولوژیک فیلم‌های «کاپرا» پرداخت: به اسطورهٔ شهر کوچک.

در فیلم «معجزهٔ مورگانز گریک» زن زیبای مستی در دهکده توسط سربازی حامله می‌شود و پنج قلو به دنیا می‌آورد و به قهرمان ملی بدل می‌گردد. در فیلمی دیگر، سربازی مأمور خدمت در دفتر، به سان قهرمان جنگی مورد تجلیل قرار می‌گیرد و به عنوان شهردار انتخاب می‌شود.

«زن خوب همقطار» و «مرد محجوب و جوان همسایه» مربوط به فیلم‌های پیش از جنگ، بار دیگر در آثار «استرجس» به‌صورت افرادی ضعیف و ابله ظاهر می‌شوند. روح «آقای دیدز» و «سرگروهبان یورک» از فیلم موفقی به همین نام مربوط به‌سال ۱۹۴۱، در قالب طفل عظیم الجثهٔ احمقی در هر دو فیلم ظاهر می‌گردد و به عنوان فردی ضعیف عقل و بی آزار، مورد تمسخر قرار می‌گیرد.

«استرجس» در فیلم بعدی خود، یعنی **چهارشنبه دیوانه** —۱۹۴۷— نیز به‌یک قهرمان و اسطورهٔ ملی پرداخت. او به تحقیق در بارهٔ «هرولد لوید»، یعنی شاگرد فوق العاده فعال کالج وقهرمان بیسبالِ فیلم «تازه‌وارد» — ۱۹۵۲ — می‌پردازد که معلوم نیست در این بیست سال گذشته به کجا رفته بوده است: آدم مفلوک سرخورده‌ای که هنوز هم برای رسیدن به استانداردهای اجتماعی، خود را عذاب می‌دهد. «استرجس» درفیلم‌های تفریحی دیگری که کم‌تر حالت اعتراضی دارند و آن‌ها را قبل و بعد از این فیلم‌ها ساخته است نظیر: **کریسمس در ژوئیه** —۱۹۴۰—، **داستان پالم بیچ** —۱۹۴۲— و **بی وفایی تو** —۱۹۴۸— بار دیگر طنز تلخ خود را نشان می‌دهد: مثلاً در آخرین فیلم از این گروه، یک رهبر ارکستر خیال می‌کند که همسرش او را فریب می‌دهد و خیال قتل و انتقام گرفتن از او، «همزمان» با نوای موسیقی و درست به هنگام رهبری ارکستر اوج می‌گیرد.

طنز «استرجس» همیشه در حاشیه جدی می‌ماند و اغلب اتفاق می افتد که طعم تلخی به خود می‌گیرد. این طنز مانند طنز کمدی «بکوب بکوب» که از آن، فن این شیوهٔ بیانی را آموخته است، غیر احساساتی است. در این جا برعکس آثار «مک سِنِت»، خنده آرامش بخش نیست: «استرجس» از این طنز خود به‌عنوان وسیلهٔ ایجاد وحشت و دلهره در جامعه که باعث می‌شود تا ستم دیدگان و تحقیرشدگان خویش را حقیر و خوار بپندارند، پرده برمی‌دارد. او هر بار از نوعکس العمل انتقادی شدیدی نسبت به‌نمونه‌های کمیک در فیلم‌های امریکایی نشان می‌دهد. نمایش حقه‌های سینمایی فیلم در «سفرهای سولیوان» ثابت می‌کند که او تا چه اندازه برنتایج اجتماعی خنده آگاهی دارد: این نمایش تصویرگر این تز معروف است که «کتک خوردنِ دونالد داگ در فیلم‌های «کارتونی» نشان می‌دهد که ستمدیدگان باید به کتک‌هایی که در واقعیت می‌خورند عادت کنند». در فیلم‌های

«استرجس»، تماشاگر نیز به ابلهان می‌خندد، اما در پایان، خنده در گلویش می‌شکند و تبدیل به دلهره و وحشت می‌شود. برخورد با آن قسمت از فیلم **تازه‌وارد** با آن صورتک غم‌انگیز «هرولدلوید» که در حال پیر شدن است معلوم می‌کند که تیپ ثابت شادی و نشاط کجا پایان می‌گیرد.

«مطمئناً «استرجس» به این موضوع علاقه‌ای نداشته است که با پستی و بی‌آبرویی مبارزه کند، بلکه علاقه‌مند بوده است که آن را همان گونه که هست، ثبت کند و نشان دهد که کاری علیه آن نمی‌شود» (ر. گریفیث). «به او تهمت غیرانسانی بودن و بی‌احساس بودن زدند» (ژرژ سادول). در حقیقت این موضوع برعکس، نشان‌دهندهٔ بصیرت عمیق او نسبت به شرایط نومیدکنندهٔ موجود بود که طنز ظاهراً «انسانی» لایم لایت را برملا می‌کرد.

«استرجس» پس از سال‌ها بیکاری اجباری امریکا را ترک گفت، مدتی در انگلستان به سر برد و سرانجام آخرین فیلم خود به نام **دفتر خاطرات آقای تامسون** — ۱۹۵۵ — را در فرانسه ساخت که فقط در جزئیات، خصوصیات آثار او را حفظ کرده است.

سری سیاه و انتقاد اجتماعی

میان سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۹، سینمای امریکا در زمینهٔ هنری به‌چنان شکوفایی تابانی رسید که نظیرش را فقط در سال‌های بحرانی بین ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ می‌توان سراغ گرفت. در هر دو مورد، تکان‌های شدید اجتماعی —جنجال‌های مربوط به بانک‌ها و آغاز جنگ— امکان به کارگیری آزادانه‌تر موضوعات اساسی را فراهم می‌کرد، و در هر دو مورد نیز اقدامات سیاسی باعث توقف نهضت اصلاح‌طلبی گردید. فیلم‌ها نیز خصوصیات مشترکی با یکدیگر دارند: توجه به موضوعات جنایی، عدم اطمینان عمیق نسبت به نظام اجتماعی حاکم و توجه بی‌چون و چرا نسبت به ترسیم واقعی محیط.

اما فیلم‌های هر دو دوره از نظر ماهیت تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. فیلم‌های مربوط به سال‌های ۱۹۳۰ — ۱۹۳۴، نسبت به ورشکستگی اقتصادی که بر خودآگاهی مشترک ضربه وارد کرده بود، عکس‌العمل‌های شدیدی از خود نشان دادند. انتقاد آن‌ها متوجه نظامی بود که نتوانسته بود مانع بحران شود اما به اعتقاداتشان نسبت به فرد پایدار ماندند. هنوز «کارفرمای آزادِ» ایده‌آل، در تصویر گانگستر به حیات خود ادامه می‌داد. در عین حال فیلم‌های سال‌های چهل به طرز مقایسه ناپذیری بدبینانه‌ترند. پیشرفت کارگردانان این فیلم‌ها نیز تحت تأثیر بحران بود. اکثر آن‌ها بین سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۱۱ به دنیا آمده بودند و به هنگام آغاز بحران هنوز به سنین رشد نرسیده بودند. ناتوانی فردی در مقابل مکانیسم ناشناختهٔ اجتماعی برایشان تجربه‌ای آشنا بود. به همین علت، شخصیت فیلم‌های آنان مانند فیلم‌های سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۲ — از قبیل **سزار کوچک** و **صورت زخمی**، «انسان‌های برتر» نیستند بلکه آدم‌هایی هستند از طبقهٔ متوسط، کلاه‌بردار بیمه، الکلی، زنان بدکاره، پلیس‌های فاسد و کارآگاهانی با درآمد کم.

در میان فیلم‌های رئالیستی این دوره سه گرایش را می‌توان تشخیص داد: «سری سیاه»،

فیلم های جنایی مستند، وفیلم های انتقاد اجتماعی. این گروه ها به دفعات با یکدیگر برخورد می‌کنند، اما هر گروه دارای سنت های خاصی هستند که خود را در فیلم های «خالصی» که با فیلم های گروه های دیگر اشتباه نمی شوند، بیان می‌کنند.

«سری سیاه» نمایشگر رادیکال ترین مخالفت با «شیوهٔ زندگی امریکایی» و آن خوش بینی سنتی است که هولیوود موجد آن است. این مسأله به فیلم های گانگستری سال های سی مربوط می‌شود. «هوارد هاکز»، کارگردان **سیمای ترسان**، آفرینندهٔ فیلم **خواب طولانی** است که از برجسته ترین فیلم های جدید امریکایی به شمار می‌آید؛ اگر در فیلم های گذشته، تصویر عامیانه ای از «خوبی» و «بدی» ریشه گرفته بود، در آثار جدید نوعی عدم کامل رعایت اصول اخلاقی حکومت می‌کرد.

«ر. بورد» و «ا. چامتون» می‌نویسند: «ابهام اخلاقی، اقدامات جنایی و پیچیدگی شدید موقعیت ها و انگیزه ها روی هم رفته به تماشاگر همان احساس ترس و وحشت و عدم اطمینان را القا می‌کنند».

تمامی آثار این سری، شکل معینی از تمایلات را برمی‌انگیزند: این حالت شور و کششی است که نزد تماشاگر به سبب محو جهت یابی روانی رشد می‌کند. قصد و هدف نهایی فیلم های سیاه این بود که حالت ناخوشایند خاصی در تماشاگر پدید آورند. در سرآغاز این سری، فیلم **شاهین مالت** — ۱۹۴۱ — اثر «جان هیوستن» قرار دارد که براساس رمانی به همین نام اثر «داشیل همت» که همراه با «ریموند چندلر» و «جیمز. ام. کین» از راه گشایان فکری سری فیلم های سیاه به شمار می‌آیند، ساخته شده است.

شخصیت های اصلی فیلم عبارتند از یک کلکسیونر ثروتمند که از جنایتکاران کمک می‌گیرد؛ قاتلی که عاشق قتل است؛ زنی زیبا و دسیسه باز؛ و مهم تر از همه پلیسی اخراجی که به عنوان کارآگاه خصوصی فعالیت می‌کند و مخارج زندگیش را از این راه تأمین می‌کند. «همفری بوگارت» در این نقش به شهرتی جهانی رسید. به عنوان نماینده و شاخص شکست و عدم موفقیت، به صورت بُت سال های چهل درآمد — درست مانند قهرمانان فعال و خوشبین «کاپرا»، («گیبل»)، «کوپر»، «استوارت») که بُت سال های دههٔ سی به شمار می‌رفتند.

پس از شرکت امریکا در جنگ، تهیهٔ این سری فیلم ها تعطیل شد. اما همین که نشانه های پیروزی متفقین ظاهر شد، دوباره تهیهٔ این نوع فیلم ها آغاز گشت. در فیلم **قاتل محبوب من** — ۱۹۴۴ — اثر «ادوارد دمیتریک» — که براساس رمانی از «رایموند چندلر» ساخته شده — یک کارآگاه با مسائلی درگیر می‌شود که از ظاهر آن ها نمی‌توان چیزی تشخیص داد و زنی قاتل، او را دستیار خود می‌کرد. کارآگاهی در فیلم **لورا** — ۱۹۴۴ — اثر «اتوپره مینجر» به هنگام جست وجوی زنی به ظاهر مقتول با آدم هایی عجیب و غریب آشنا می‌شود: با ژیگولویی نحیف، با «زنی مردباره»[۱۰]

10: Nymphomanien.

که کامل زنی است و با یک منتقد ادبی بدنهاد.

در فیلم **غرامت مضاعف** — ۱۹۴۴ — اثر «بیلی وایلدر» که بر پایهٔ نوشتهٔ «جیمز. ام. کین» ساخته شده، یک زن موطلایی شیک‌پوش مصمّم است همسرش را به‌قتل برساند تا بتواند صاحب پول بیمهٔ او شود. برای این منظور کسی را که مأمور قتل وی کرده است، به‌عنوان معشوق خود برمی‌گزیند.

«ویلیام فاکنر» رمان **خواب طولانی** — ۱۹۴۶ — اثر «ریموند چندلر» را برای فیلم تنظیم کرد و «هوارد هاکز» دست به ساختن آن زد: کارآگاهی برای مراقبت از دو دختر یک ژنرال ــ که یکی دختری است پر جوش و خروش و دستخوش جنون عشقی و دیگری دختری است قمارباز ــ در مسائل پیچیده و تاریکی سردرگم می‌شود.

در فیلم **تعطیلات ازدست رفتهٔ آخر هفته** — ۱۹۴۵ — اثر «وایلدر» جنایت جای خود را به‌سقوط یک می‌خواره می‌دهد. ازسری فیلم‌های موفق این گروه می‌توان از **پله‌های پیچ‌پیچ** — ۱۹۴۵ — اثر«روبرت سیودماک»، **قاتلین** و **زن در دریاچه** — ۱۹۴۶ —، **اسب صورتی را سوارشو!** — ۱۹۴۷ — اثر «رابرت مونتگمری»، **جایی در شب** — ۱۹۴۶ — اثر «جوزف ل. مانکیه‌ویچ»، **ببخشید، شماره اشتباهی است** — ۱۹۴۸ — اثر «آناتول لیتواک» و **شب وشهر** — ۱۹۵۰ — اثر «ژول داسن» نام برد.

سری فیلم‌های سیاه برای چندتن از کارگردانان در مسیر منطقیِ همان فعالیت‌هایی بود که خود در گذشته داشتند؛ **زنی پای پنجره** — ۱۹۴۴ — و **خیابان سرخ** — ۱۹۴۵ — اثر «فریتس لانگ»، **بیگانه‌ای در ترن** — ۱۹۵۱ — اثر «آلفرد هیچکاک» و **بانویی از شانگهای** — ۱۹۴۶ — اثر «اورسن ولز» از جملهٔ آثار مُلهم ازسری سیاه به‌شمار می‌روند. در تمامی این آثار، وحشت و دلهره نقشی اساسی دارد. آن‌ها شکل آشنای زندگی روزمره را از هم می‌درند. ترس و وحشت علل قابل توصیفی ندارند: ترس جزو ماهیت قهرمانان است و آن‌ها را از همه طرف احاطه کرده است؛ نمایش آن درعین وسیله بودن هدف نیز هست؛ داستان در آن‌ها واجد اهمیت کم‌تری است و اغلب به‌کلی کنار گذارده می‌شود؛ آنچه باقی می‌ماند شماری از صحنه‌های درهم رفته است که در آن‌ها هر بار از نو بر ترس و دلهره تأکید می‌شود.

در بهترین فیلم‌های این سری، وحشت و ترس در نماها و سکانس‌هایی با کشش و جذبهٔ دلهره‌انگیز متبلور شده است: تخیل کارآگاه فیلم «قاتل محبوب من» که از مواد مخدر بیهوش شده است، قتل دختری جوان به هنگام نمایش یک فیلم صامت ملودرام در«پله‌های پیچ‌پیچ»، تیراندازی در اتاق آینهٔ فیلم «بانویی از شانگهای» وآشفتگی ذهنی مرد مخمور فیلم «تعطیلات از دست رفتهٔ آخر هفته». درقسمت‌هایی ازاین گونه‌فیلم‌ها، واقعیت ــ که از تصاویری رؤیایی شکل گرفته ــ درهم می‌شکند: رئالیسم به سوررئالیسم بدل می‌شود. این آثار خاطرهٔ سینمای آلمان عصر «وایمار» را به‌یاد می‌آورد. بازی نور و سایه، بازسازی اشیای مرده و به کارگیری «شاه‌مایه‌ها»[11]؛ این همه به‌فیلم‌های

11: Leitmotive.

مطب دکتر کالیگاری، و هر دو فیلم **دکتر مابوزه** و **M** و آثار مشابه آن مربوط می‌شود.

کارگردانان آلمانی یا تعلیم یافته در آلمان، چون «فریتس لانگ»، «روبرت سیودماک»، «بیلی وایلدر»، «اتو پره مینجر» و «آناتول لیتواک»، در چارچوب «سری سیاه»، شماری از بهترین فیلم های خود را پس از مهاجرت پدید آوردند.

سری فیلم های مستند جنایی، پس از جنگ جانشین آن فیلم های جنگی شدند که از نظر سبک و شیوهٔ کار با آن ها قرابت داشتند. در مسیر کارهای «لویی دورشمون» تداوم این تکامل قابل رویت است.

کارگردان سری فیلم های **گذشت زمان**، در ساختن اغلب فیلم های این سری به‌عنوان تهیه کننده دخالت داشت. **خانهٔ خیابان ۹۲** —۱۹۴۵—، **سمت شمالی ۷۷۷** — ۱۹۴۷ — **وبوسهٔ مرگ** —۱۹۴۷— اثر «هنری هاتاوی»، **خیابان بی نام** —۱۹۴۸— اثر «ویلیام کایلی»، **شهر برهنه** —۱۹۴۸— اثر «ژول داسن» و بالاخره فیلم **وحشت بی اساس در خیابان** —۱۹۵۰—: این فیلم ها همگی بر پایهٔ پرونده های پلیس جنایی ساخته شده بودند. این آثار با فیلم های سری سیاه از نظر موضوع جنایی مشترک بودند، اما تأکید اصلی آن ها نه بر نمایش جنایت، بلکه بر تشریح آن بود. در این جا کارهای جنایی را کارآگاهان مشکوک انجام نمی‌دهند، بلکه مأموریان رسمی هستند که به این نوع کارها دست می‌زنند و البته در کسوت قهرمان هم متبلور نمی‌شوند.

فیلم های این سری، از روح روشنگری چند فیلم عصر روزولت، یعنی از سری فیلم های مستند و همچنین آن فیلم های جنایی که موضوع جنایت را از نظر روانی و جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار می‌دادند، تغذیه می‌کردند؛ اما در عین حال نظام اخلاقی و دست نخورده، در ایجاد توازن آن ها را یاری می‌کرد. این فیلم های جنایی قراردادی، معمولاً داستان را تا پایان ادامه می‌دادند. شیوهٔ پرداخت این نوع آثار کاملاً بی تحرک و انعطاف ناپذیر بود و شباهت به بازسازی های زمان جنگ داشت، مانند «هدف امشب» و «بل ممفیس». در حالی که فیلم های سری سیاه اغلب با نور مصنوعی در استودیوها ساخته می‌شدند، این فیلم ها همیشه در فضای آزاد پدید می‌آمدند. در این جا نور پردازی برای بهره برداری از تأثیرات دراماتیک صورت نمی‌گرفت، بلکه فقط بر حقیقی بودن صحنه ها تأکید می‌ورزید. در فیلم هایی که دارای محتوای انتقاد اجتماعی بودند نیز تغییراتی نظیر فیلم های جنایی روی داد.

«فیلم های داستانی» قدیمی نظیر «من از میان زندانیان زنجیری گریخته ام» اغلب به‌طور جداگانه نابه‌سامانی های اجتماعی را مورد انتقاد قرار داده بودند و افراد، حتی افراد پاک و صالح به‌صورت قربانی یا آلت دست آن ها واقع می‌شدند. بدیهی است که بسیاری از کارگردانان پس از ۱۹۴۵ این سنت را ادامه دادند.

«ژول داسن» در فیلم **شاهراه دزدان** — ۱۹۴۹ — به انتقاد از وعده و وعیدهای متداول جنایی در تجارت های بزرگ می‌پردازد و در فیلم **فشار غیرانسانی** —۱۹۴۷— وحشت آفرینی و ترور حاکم بر زندان را مورد انتقاد قرار می‌دهد. «مارک رابسون»[12] در فیلم **قهرمان** —۱۹۴۹— به مسألهٔ رشوه‌خواری

12: Mark Rabson.

در امر ورزش می‌پردازد و «رابرت روسن»[13] در فیلم **جسم و جان** — ۱۹۴۷ — و «رابرت وایز»[14] در فیلم **وضعیت** — ۱۹۴۹ — و «الیا کازان» در فیلم **بومرنگ** — ۱۹۴۷ — و «پرستون استرجس» در فیلم **سفرهای سولیوان**، همگی به آشفتگی و فساد حاکم بر دستگاه دادگستری اشاره می‌کنند.

«ابراهام پولانسکی»[15] در فیلم **نیروی شیطانی** — ۱۹۴۸ — رشوه‌خواری‌های سیاسی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. تسلط نازی‌ها بر اروپا را (صرف نظر از شمار بسیاری از فیلم‌ها)، «فرد زینه‌مان» در فیلم **هفتمین صلیب** — ۱۹۴۴ — (بر پایهٔ رمان «آنا زگرز[16]») و «فریتس لانگ» در فیلم **دژخیمان هم می‌میرند** (براساس یک فیلم‌نامهٔ «برتولت برشت») موضوع فیلم‌های خود قرار دادند؛ آثار جنگ را «فرد زینه‌مان» در فیلم **جست‌وجو** — ۱۹۴۸ — نیز مورد بررسی قرار داد.

یکی از بهترین فیلم‌های این سری، فیلمی است که در انگلستان ساخته شده، اما اثری است کاملاً امریکایی: «ادوارد دمیتریک»[17] یکی از نخستین کسانی بود که از چنگ «شکارچیان جادوگر» گریخت و در انگلستان اثر اصلی خود **این روز را به ما بدهید** — ۱۹۴۹ — را پدید آورد؛ این فیلم سرگذشت زوج کارگری است که تلاششان برای رسیدن به خوشبختی متعادل، در نتیجهٔ بحران اقتصادی با شکست مواجه می‌شود.

در اغلب این فیلم‌ها برملا ساختن آشفتگی و فساد ملموس — رشوه‌خواری، بیکاری و جنگ دیکتاتوری — در توصیفی ظریف از موقعیت و شرایط روانی — اجتماعی جای گرفته است که مایهٔ پیدایش این گونه پدیده‌ها می‌شود. بخش دیگری از فیلم‌ها با شدت بیشتری به بیماری‌های روانی قشرهای معینی می‌پردازند: «رابرت روسن» در فیلم **همهٔ مردان پادشاه** — ۱۹۴۹ — حساسیت قشرهای میانی جامعه را در برابر حرکات تام‌روایانه (توتالیتر) بررسی می‌کند؛ «ویلیام وایلر» در فیلم «بهترین سال‌های زندگی ما» و «فرد زینه‌مان» در فیلم «مردان» — ۱۹۵۰ — به توصیف مسائل و مشکلات سربازانی که از جنگ بازگشته‌اند، می‌پردازند.

«ویلیام ولمن»[18] در فیلم **حادثهٔ اوکس بو** — ۱۹۴۳ — به بررسی علل اعدام‌های بدون دادرسی قانونی می‌پردازد. اما شماری از این فیلم‌ها بیش از همه پیش‌داوری‌های نژادی را مورد نقد قرار می‌دادند، موضوعی که تا پایان جنگ از محرمات محسوب می‌شد.

فیلم **عبور از آتش** — ۱۹۴۶ — اثر «ادوارد دمیتریک» و **قرارداد شرافتمندانه** — ۱۹۴۷ — اثر «الیا کازان» مسألهٔ «یهود آزاری» را موضوع فیلم‌های خود قرار داده بودند.

موضوع فیلم‌های **سرزمین شجاعان** — ۱۹۴۹ — اثر «مارک رابسون»، **ناخوانده در غبار** — ۱۹۴۹ — اثر «کلارنس براون»[19]، **پینکی** اثر «الیا کازان»، **خط مرزی گمشده** — ۱۹۴۹ — اثر «آلفرد ورکر»[20] و **راهی به خارج نیست** — ۱۹۵۰ — اثر «جوزف. ل. مانکیه‌ویچ» همگی در بارهٔ

13: Robert Rossen. 14: Robert Wise. 15: Abraham Polansky.
16: Anna Seghers. 17: Edward Dmytrik. 18: William Wellman.
19: Clarence Brown 20: Alfred Werker.

تبعیض نژادی علیه سیاه پوستان در ایالات جنوبی بود. برعکسِ فیلم های «سری سیاه» و فیلم های بازسازی شدهٔ از روی موضوعات جنایی، این فیلم ها با انتقاد اجتماعیشان، برخوردار از سبک و شیوهٔ خاصی نیستند.

فیلم های «سیاه» «لانگ»، «وایلر» و «استرجس» از نظر سبک تفاوتی با فیلم های دیگر کارگردانان ندارند. در آثار «کازان» و «دمیتریک»، تباین میان گرایش های هنری و باورهای سیاسی به‌روشنی هویداست: فیلم های «سیاه» یا «جنایی» آن‌ها در مقایسه با فیلم های انتقادیشان از شکل و ظاهر قانع کننده‌تری برخوردارند.

فیلم های «رابرت روسن» و «کلارنس براون» مُلهم از مستندگرایی سری فیلم های «رشمون»[21] هستند. بیش از همه در سه فیلم «فرد زینه‌مان»، آثار و علایمی از شکل امریکایی نئورئالیسم ایتالیا به‌چشم می‌خورد.

بسیاری از کارگردانان این دوره کامیابی های خود را بیش از همه مدیون تکرار ابداعات فیلم های بیگانه هستند که به آن‌ها امکان ساختن فیلم هایی با ارزش های هنری می‌داد.

این کارگردانان پس از ۱۹۵۰ یا به کلی قدر و منزلت خود را از دست دادند؛ مثل «دمیتریک» که خود را تسلیم کسانی کرد که در تعقیبش بودند و به جرم «اهانت به کنگره» مدتی را در زندان سپری کرد، و نیز مانند «مونتگمری»[22]، «هاتاوی»[23]، «روسن» و «ورکر» که از باورهای کمونیستی خود چشم پوشیدند؛ یا این که برخی از آن‌ها با بهره‌وری از سبک و شیوهٔ فیلم‌سازی دههٔ چهل، چند فیلم نسبتاً مهم پدید آوردند: فیلم **مرگ یک فروشنده** –۱۹۵۲– و **وحشی** –۱۹۵۳– اثر «لازلو بنِه‌دک»[24]، **مرد بازو طلایی** –۱۹۵۵– و **تشریح یک قتل** –۱۹۵۹– اثر «پره مینجر»، **تعقیب قانونی** –۱۹۵۴– و **می‌خواهم زنده بمانم** –۱۹۵۹– اثر «رابرت وایز»، **رأی بین الطلوعین** –۱۹۵۰– اثر «آناتول لیتواک»، **هرچه قوی باشند به زمین می‌خورند** –۱۹۵۵– اثر «مارک رابسون»، و فیلم فرانسویِ «ژول داسن»: **ریفی‌فی** –۱۹۵۵– و فیلم آلمانی «روبرت‌سیودماک: **شب، وقتی شیطان آمد** –۱۹۵۷. تمامی این فیلم ها یعنی بهترین آثار بعدی این کارگردانان، مُلهم از فیلم های «سری سیاه» یا مستند هستند.

این آثار در کنار فیلم های کارگردانان جوان‌تر در قالب زمان خود نمی گنجیدند. تنها «داسن» که توسط بازجویان کمیتهٔ «مک کارتی» از امریکا رانده شده بود، بعدها از خود شور و حال و نیروی ابداع نشان داد. در دومین فیلم فرانسوی خود **آن کس که باید بمیرد** –۱۹۵۶– (که بر شالدهٔ رمان **رنج های یونانی** اثر «نیکوس کازانتزاکیس»[25] ساخته شده بود) شکل جدیدی از درام مسیح را مطرح کرد که در مرکز آن چوپان ساده‌ای قرار داشت. برای «داسن» تقوای مذهبی مطرح نبود؛ اوفراتر از آن، با این فیلم درسی انقلابی می‌داد: کشیشی تصمیم می‌گیرد برخلاف نظر خشکه‌مقدسان و

21: Rochemont. 22: Montgomery. 23: Hathaway.
24: Laszlo Benedek. 25: Nikos Kazantzakis.

ریاکاران، و تسلط بیگانگان، حق خود را در مورد دریافت اسلحه مطالبه کند. فیلم با تصاویری اطمینان‌بخش و مؤثر، ندای ایستادگی و دعوت به روحیهٔ جمعی سر می‌دهد.

«داسن» در فیلم های بعدیش، **یکشنبه ها هرگز** — ۱۹۶۰ — و **فدرا** — ۱۹۶۲ —، کورکورانه و سطحی به دفاع از «یونان جاویدان» می‌پردازد که این دفاع، در نقش آفرین اصلی آثارش، یعنی «ملینا مرکوری»[۲۶] متبلور می‌شود.

از کارگردانانی که در امریکا باقی ماندند — صرف نظر از کسانی که در فیلم های گذشته شان شخصیت خود را نشان داده بودند، مانند «هیچکاک»، «وایلر»، «ولز» و «استرجس» — فقط تنی چند توانستند مرزهای رئالیسم ۱۹۴۵ را پشت سر بگذارند. تنها «جان هیوستن»، «بیلی وایلدر»، «الیا کازان»، «فرد زینه‌مان» و «جوزف مانکیه ویچ» بعدها با آثاری شخصی و درخورد توجه جلوه کردند.

26: Melina Mercouri.

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

١٩٥٩ — ١٩٥٠

نظم اقتصاد سینمایی بار دیگر در آغاز دههٔ پنجاه از تکان ها و آشفتگی های ناشی از جنگ فاصله گرفته بود. قانون عرضه و تقاضا که در دوران نوسان های اقتصادی اعتبار خود را از دست داده بود، بار دیگر حاکمیت خود را بر بازار گسترش بخشیده بود؛ نظام سانسور دوباره برقرار شده بود. هولیوود سلطهٔ شاخص خود را — به جز در اتحاد شوروی — به دست آورده بود. روحیهٔ فعالیت سیاسی که ناشی از مبارزات نهضت مقاومت در برابر دیکتاتوری بود، در مقابل ایدئولوژی پنهانی مصرف، به طور کلی رنگ باخته بود. بازگشت قدرت های اجتماعی شبه دیکتاتوری و سخت تر شدن جبههٔ «جنگ سرد» به تدریج امید کسانی را که در جنبش تجددخواهی سال های چهل دخالت داشتند، فلج کرد. در اتحاد شوروی، استالینیسم به نقطهٔ اوج خود رسیده بود. در این دوران سینمای هنری به نوعی تنگنا کشانده شده بود. گرایش های سال های دوران جنگ و پس از آن، اغلب در جهت اشکال گوناگون سینمای تجاری توسعه می یافت. آثار با اهمیت فقط به صورتی نادر و تحت شرایطی استثنایی پدید می آمدند، یا در کشورهای کوچک تر که صنایع سینمایی شان در آغاز فعالیت خود بود ساخته می شدند. در ایتالیا که جنبش نئورئالیستی آن را مرده می پنداشتند، تحرکی ایجاد شده بود تا بتواند فشار شرایط را تحمل کند، بار دیگر بر اشکال تجزیه شدن چیره گردد و سبک سال های پس از جنگ را به شکلی دلخواه توسعه دهد. یکی از دلایل شکسته شدن این وضع، آغاز کار تلویزیون بود. رقابت تلویزیون با سینما ابتدا در ایالات متحده و سپس در چند کشور اروپایی بحران های سختی را در اقتصاد سینمایی به وجود آورد. اقتصاد تجدید سازمان یافته و غیرمتمرکز سینمای امریکا، آزادی های بزرگی را برای چند کارگردان فراهم ساخت. اما دیدگاه های انتقادی اینان نیز تا زمانی که ایدئولوژی جنگ سرد همچنان ادامه داشت، مؤثر نمی افتاد. پس از مرگ استالین و به ویژه پس از تشکیل بیستمین کنگرهٔ حزب کمونیست اتحاد شوروی، تولید فیلم در قلمروهای شرقی نیز ساده تر شد؛ از آن جایی که پیوند با بازار در این جا خود به خود سست تر از کشورهای سرمایه داری بود، در چند کشور اروپای شرقی در اواخر دههٔ پنجاه چند فیلم جالب توجه ساخته شد.

در همان زمان پس از برکناری و مرگ سناتور «مک کارتی»، فشار سیاسی بر سینمای امریکا نیز تا اندازه ای برطرف گردید. نسل جدید تحت شرایطی که پیش آمده بود، از آزادی بهرهٔ بیشتری برد.

ایتالیا: از وقایع‌نگاری تا قصه

پس از پیروزی انتخاباتی «دوکاسپری» در ۱۹۴۸، سیاست بازسازی در ایتالیا ریشه گرفت که بر قلمرو سینما نیز تأثیر گذارد. به منظور جلوگیری از گرایش های «مخرب»، دولت از قانون جدیدی که در ۱۹۴۹ به تصویب رسیده بود برای دادن اعتبار و کمک های مالی به بخش سینما بهره گرفت. طبق قانون سینمایی، معیار کمک مالی به یک فیلم، موفقیت آن نزد مردم بود: به طور مثال تا ۱۹۵۳ فیلم **دُن کامیلیو و په‌پونه**، محصول مشترک فرانسه — ایتالیا، اثر «دووی و یه» مبلغ دویست و شانزده میلیون لیره کمک مالی دریافت کرد و فیلم **دزدان دوچرخه** فقط چهل و سه میلیون، **اومبرتو. د.** شانزده و **زمین می‌لرزد** که از نظر تعداد تماشاگر ضعیف ترین آن ها بود، شش میلیون لیره.

بانک دولتی «لاوورو» اعتبارات سخاوتمندانه‌ای را در اختیار کسانی می‌گذاشت که فیلم‌نامهٔ تصویب شده از سوی وزارتخانه را ارائه می‌دادند. به این ترتیب در ایتالیا باردیگر نوعی سانسور برقرار گردید. اعضای مجلس و وزرا پیام‌های تهدیدآمیزی را برای کارگردانان نئورئالیست ارسال داشتند. مثلاً «آندرئوتی» که مدیرکل و بعدها وزیر شد، به‌مناسبت نمایش «اومبرتو. د.» چنین گفت: «امیدواریم که «دسیکا» از ما نرنجد اگر وظایفی را به او گوشزد می‌کنیم. او باید خوشبینی سازنده و سالمی را تبلیغ کند که به بشریت یاری دهد تا پیش برود و امیدوار گردد».

با چنین یادآوری های مقامات رسمی بود که تهیه کنندگان و کارگردانان جسارت خود را برای این که «ننگ ایتالیا را در خارج پخش کنند» از دست می‌دادند.

شاید مؤثرترین سانسورها، خودسانسوری فیلم‌نامه‌نویس ها و کارگردانان بود. «دسیکا» در سال ۱۹۵۵ در مصاحبه‌ای با لوموند چنین گفت: «وحشتناک ترین پیش سانسورها، خود سانسوری است... وقتی دست به کار تهیه، نوشتن و حتی ساختن فیلمی می‌شویم، سایه‌ای برفراز سر ما به حرکت درمی‌آید. ما حق نداریم در مقابل تهیهٔ کنندهٔ خود فیلمی بسازیم که مقرون به‌صرفه بودنش با یک حکم دولت یا کلیسا به خطر بیفتد. به همین علت ما گه گاه آگاهانه دست به سازش می‌زنیم».

نقش سانسور به‌تنهایی مقررات سختی را ایجاد کرده بود: «ویسکونتی»، «ورگانو»، «جرمی»، «زامپا» و دیگران ناچار بودند بخش های انتقاد اجتماعی را از فیلم های خود حذف کنند.

این حقیقت که «گوئیدو آریستارکو» و فیلم نامه نویس «رنزو رنزی» در ۱۹۵۳ به‌علت نمایش فیلمی انتقادی در بارهٔ ارتش «موسولینی» به زندان افتادند، موقعیت سانسور را برای ما روشن می‌کند.

صنایع سینمایی ایتالیا در سال ۱۹۵۶ به‌علت ورشکسته شدن مؤسسهٔ تولید فیلم «می‌نروا» دچار بحران کمرشکنی گردید و تولید فیلم به‌شدت تنزل یافت، در حالی که در ۱۹۵۴ تقریباً دویست فیلم به‌وجود آورده بود. این بحران به‌این دلیل ایجاد گردید که اغلب فیلم‌های ایتالیایی برخوردار از شکل و موضوعات عادی بودند و به‌این علت تعداد سینماروها تقلیل یافت و مخارج تولید فزونی گرفت.

پس از ۱۹۵۶ قانونی جدید برای سینما به‌تصویب رسید که جوایز خاصی را برای فیلم‌های «به‌خصوص ارزشمند» در نظر می‌گرفت. تولید فیلم دیگر بار سیر صعودی پیمود و در اواخر دههٔ پنجاه به‌صدوپنجاه تا دویست فیلم افزایش یافت.

در ۱۹۶۰ به‌علت دخالت‌های سانسور، دوباره «بحران» جدیدی پدید آمد که البته مانند بحران ۱۹۵۶ استحکام اقتصادی صنایع سینمایی را دستخوش دگرگونی نکرد.

یک وکیل دعاوی میلانی، علیه فیلم **روکو و برادران** اثر «ویسکونتی» که از سد سانسور رم گذشته بود، دست به اقداماتی زد؛ او موفق شد چندین صحنهٔ فیلم را سانسور کند. همین امر در مورد فیلم‌های «آنتونیونی»، «بولونی نی» و «لا توادا» نیز مصداق پیدا کرد.

ادامهٔ نئورئالیسم

در حقیقت در سال ۱۹۵۰ دوران شکوفایی نئورئالیسم در ایتالیا پایان گرفت. اینک روند جدایی و شکاف آغاز شده بود: یکی در جهت انتقاد اجتماعی پیش می‌رفت که شاید در آغاز از دلایل پدید آمدن نئورئالیسم بود، دومی در مسیر «فولکلوریک» حرکت می‌کرد و سه دیگر به‌موج مذهبی می‌پیوست. شخصیت‌های جدیدی ظهور کرده بودند: «آنتونیونی» و «فلینی»؛ در این حال «دسیکا» و «ویسکونتی» همچنان به‌شیوهٔ فیلم‌های قدیمی خود حرکت می‌کردند.

پس از ۱۹۵۰ نظریه‌آفرینان، پدیده‌های نئورئالیسم را با دقت بسیار مورد تفسیر قراردادند. برای برخی از آنان، نئورئالیسم بازتاب اعتراضی سیاسی و اجتماعی بود. (از این گروه می‌توان از: «ر. بورد»[1] و «آ. بوئی سی»[2] در کتاب جامعه‌شناسانهٔ آنان به‌نام «نئورئالیسم ایتالیایی» نام برد)؛ برای برخی دیگر، نئورئالیسم «رمز حیات» را ـــ آن گونه که «آمدی ایفر»[3]، کشیش کاتولیک در بررسی خود در بارهٔ زیبایی شناسی نئورئالیسم دریافته است ـــ بازگو می‌کند: «اما اساسی‌ترین درس نئورئالیسم، یعنی وابستگی متناوب اشیا، در آثار چند کارگردان جوان که از نظر دریافت‌های اجتماعی دیدگاه یگانه‌ای داشتند، مورد پذیرش قرار گرفت؛ در فیلم‌های «دسانتیس»، «لیتزانی» و «جرمی»، انسان به‌شکل موجودی اجتماعی ظاهر می‌گردد و در ارتباط با شرایط محیط تعریف می‌شود.».

«جوز په دسانتیس» و فیلم‌نامه‌نویسش «چزاره زاواتینی» از رویدادهای واقعی، موضوع فیلم

1: R.Borde. 2: A.Bouissy. 3: Amédeé Ayfre.

رم، **ساعت یازده** — ۱۹۵۲ — را پدید آوردند: در سال ۱۹۵۰ براساس انتشار یک آگهی، بیش از دویست نفر ماشین‌نویس زن در یکی از خانه‌های رم گرد هم آمده بودند. در نتیجهٔ سنگینی وزن دختران و زنان در حال انتظار، پله‌های این خانه درهم می‌شکند و فرو می‌ریزد؛ تنی چند کشته می‌شوند و برخی مجروح. این رویداد به اندازهٔ کافی جاذبه داشت که بتواند تهیه کننده‌ای را برآن دارد که موضوع نه چندان مقبول بیکاری را در فیلمی مطرح کند.

«دسانتیس» در نهایت شیفتگی به‌واقعیت همانند نویسنده‌ای ناتورالیست دست به‌کار ساختن فیلم خود شد: او با تمامی کسانی که در این فاجعه دخالت داشتند مصاحبه کرد و مدارک گسترده‌ای فراهم آورد. سرانجام «دسانتیس» و «زاواتینی» از میان مدارک و منابع بی‌شمار خود، داستان هفت زن را برگزیدند و در فیلم خود، آن‌ها را درهم ادغام کردند؛ در مرکز ثقل حادثه، شخصیت «لوچیانو» قرار دارد که همسر مردی بیکار است و خود را به‌زور وارد صف منتظران می‌کند و سبب سقوط پله‌ها می‌شود.

فیلم به هیچ وجه ساختگی نمی‌نماید؛ «دسانتیس» موفق می‌شود که به کمک نورپردازی‌های کوتاه‌مدت بر چهره‌ها و ترسیم سرنوشت آنان در لحظهٔ بروز حادثه، تصویری زنده از رویدادی مشترک به دست دهد.

«رم، ساعت یازده» بار دیگر (همانند فیلم‌های بزرگ نئورئالیستی)، موفق شد در جزئیاتی به‌ظاهر تصادفی، در موقعیتی مخصوص، با جمله‌ای رها شده، در اشارتی نه چندان آشکار، کلیت هستی آدمی را نشان دهد.

شکل ظاهری فیلم که دوربین آن را پیوسته در جنبش نگه‌می‌دارد، برخوردار از چنان تحرکی است که از جدارهٔ سطحی رویداد عبور می‌کند و به ژرفا می‌رود. اما «رم، ساعت یازده» درعین حال برخوردار از اعتراضی شدید علیه شرایط اجتماعی در ایتالیای سال ۱۹۵۰ است. روزنامه‌نگاری که در شب حادثه در تلاش است تا نام کسانی را که در این سقوط مقصر بوده‌اند برای روزنامهٔ جنجالی خود کشف کند، بدون کسب نتیجه خانه را ترک می‌گوید؛ روز بعد، در آستانهٔ در دختری انتظار می‌کشد تا شاید شغل اشغال نشده را برای خود دست و پا کند. «دسانتیس» چنین توضیح می‌دهد: «موضوع فیلم ما این است: رشد بیکاری، و رواج شدید انتقاد از عملکردهای رژیم». فیلم‌های بعدی «دسانتیس» هیچ کدام به ارزش‌های فیلم «رم، ساعت یازده» نزدیک نشدند. در این آثار عوامل تجاری و انتقاد اجتماعی به‌شکلی ناخوشایند درهم آمیخته بودند. او در ۱۹۵۸ در یوگسلاوی فیلمی ساخت که انباشته از نظرات آموزشی بود: **جاده‌ای به‌طول یک سال**: تعدادی از بیکاران تصمیم می‌گیرند جاده‌ای را بسازند که از مدت‌ها قبل قرار بوده ساخته شود تا بدین وسیله مقامات را وادار سازند که حقوق آن‌ها را به‌عنوان کارگر پرداخت کند — داستانی که ظاهراً «دسانتیس» از مبارزهٔ «دانیلو دولچی»[4] در سیسیل شنیده بوده است. — متأسفانه فیلم با همهٔ جامع بودن موضوعش، به‌دلیل ظاهر خشک و سطحی‌اش،

4: Danilo Dolci.











رناته کاستلانی
یك ذره امید
۱۹۵۱









فدریکو فلینی
ولگردان
۱۹۵۳







قانع کننده نبود.

«کارلو لیتزانی»[5]، زادهٔ ۱۹۲۲، نویسندهٔ مجلهٔ «سینما» بود و در نوشتن بیانیه‌ای انتقادی که پیش از ساختن آثار نئورئالیستی انتشار داد، تحلیلی روشنفکرانه و مارکسیستی از تاریخ سینمای ایتالیا به‌عمل آورد. «لیتزانی» کار عملی خود را در سینما با دستیاری «ورگانو»، «دسانتیس» و «رُسلینی» آغاز کرد. نخستین فیلم او **مواظب باشید، دزدان** — ۱۹۵۱ — به‌توصیف فعالیت‌های نهضت مقاومت در منطقهٔ «جنووا» می‌پردازد و چنین نشان می‌دهد که این فعالیت‌ها مقدمهٔ انقلابی اجتماعی اند. مخارج ساختن این فیلم با پیش‌فروش سهام توسط «تعاونی تماشاگران» تأمین گردید.

در ۱۹۵۴ «لیتزانی» مهم‌ترین فیلم خود **تاریخچهٔ زندگی عشاق فقیر** را پدید آورد. محل وقوع داستان و «شخصیت اصلی» فیلم — که اقتباسی است از رمانی به‌همین نام اثر «واسکو پراتولینی»[6] — خیابانی است در فلورانس اوایل دههٔ بیست. «لیتزانی» در تکنیکی همزمان، به‌توصیف شماری فراوان از افرادی می‌پردازد که ارتباط آن‌ها با یکدیگر، مبارزات سیاسی دههٔ بیستم را منعکس می‌کند: فاشیست‌ها و سوسیالیست‌ها دست به‌مبارزاتی می‌زنند که در نتیجهٔ آن، «حدود طبقاتی» اجتماع مشخص می‌گردد.

نقطهٔ اوج فیلم، خشونت سال ۱۹۲۵ فاشیست‌هاست که در نتیجهٔ ضربات گروه مخالف فرومی‌نشیند. «لیتزانی» به‌ترسیم چهرهٔ ظاهری اشخاص نمی‌پردازد، بلکه شخصیت‌های خود را زیر ذره‌بین دقیقی می‌گذارد واز این رهگذر حتی گه گاه بیننده را به گمراهی می‌کشاند؛ با این همه آدم‌های وابسته به‌دنیای بورژوازی را در بی‌تصمیمی و نیز گرایش‌هایشان به‌فاشیسم با دقت بسیار ترسیم می‌کند.

«لیتزانی» در ۱۹۵۳ در ساختن بخشی از فیلم چند اپیزودی **عشق در شهر** اثر «زاواتینی» شرکت داشت که در خارج از ایتالیا به‌نمایش درنیامد؛ موضوع فیلم، مصاحبه با زنان خودفروش بود.

او بعدها نتوانست در ایتالیا به کار خود ادامه دهد و در سال ۱۹۵۸ در چین فیلم مستند **دیوار چین** را ساخت. فیلم‌های بعدی او نمایشگر سازش کاری‌های تجاری بود. در ۱۹۶۱ بود که «لیتزانی» با فیلم **طلای رم** بار دیگر موضوعی جدی را مطرح ساخت؛ فیلم به‌توصیف انتقال یهودیان رم در سال ۱۹۴۳ می‌پردازد.

«پی‌یترو جرمی»، ۱۹۱۸— ۱۹۷۴، نیز در اغلب آثار خود ادامه‌دهندهٔ سنت‌های نئورئالیستی بوده است. «جرمی» در ۱۹۴۵ با فیلم **شاهد** کارخود را آغاز کرد. پس از آن فیلم **جوانی از دست رفته** — ۱۹۴۷ — را ساخت که فیلمی بود در بارهٔ جنایاتی که جوانان در دنیای بورژوازی مرتکب می‌شوند.

نخستین فیلم بااهمیت «جرمی» به‌نام **قانون** — ۱۹۴۹ — بود که توصیفی است از دیکتاتوری مافیا در دهکده‌ای واقع در سیسیل؛ اما توطئه‌های جنایت آمیز مطرح شده در فیلم، آن را در چهارچوبی

5: Karlo Lizzani.   6: Vasco Pratolini.

واقعی قرار داد: او چشمانش را در برابر شرایط ناعادلانهٔ تقسیم ثروت و کار و تلاش سخت روستاییان سیسیلی برهم نگذاشت.

فیلم **راه امید** — ۱۹۵۰ — نیز از سیسیل منشأ می‌گیرد؛ گروهی از کارگران بیکار معادن گوگرد همراه با اعضای خانوادهٔ خود دست به یک راه‌پیمایی طولانی می‌زنند و به مرز فرانسه می‌رسند؛ آن‌ها امیدوارند که در فرانسه نان و کار به دست آورند. راه‌پیمایی آن‌ها، مبارزه‌ای است دایمی علیه پلیس و بورژوازی، علیه عدم اعتماد مردم، علیه گرسنگی، خستگی و خیانت. پایان خوش فیلم ظاهراً تأثیری زودگذر دارد و این پرسش را برمی‌انگیزد که آیا سیسیلی ها در فرانسه زندگی بهتری خواهند داشت؟ سناریست های آن، «فلینی» و «پی نلی»، در این درام اجتماعی، قصهٔ عشقی ساده را نیز گنجانده بودند.

«جرمی» بعدها به تدریج به صورت متخصص فیلم های خانوادگی درآمد که درعین حال فاقد عناصر اجتماعی نیز نبودند. در **لکوموتیوران** — ۱۹۵۶ — لکوموتیورانی به چراغ خطر توجه نمی‌کند و خود درمی‌یابد که بی توجهی اش چگونه به نابودی خانواده ای می انجامد؛ **مرد پوشالی** — ۱۹۵۸ — به تشریح چهرهٔ مردی پوشالی می پردازد که در نتیجهٔ ضعف و بی تصمیمی، ابتدا رابطه اش با دوست دخترش و سپس با همسرش برهم می‌خورد. لحن تلخ و پرداخت شخصیت داستان به‌عنوان تیپی اجتماعی، فیلم را از خطر سقوط کامل به اشکال کلیشه ای حفظ می‌کند، ولی از سوی دیگر نمی‌تواند از آن رهایش کند. در قاطعیتی که فیلم می‌کوشد تا نمایش و داستان، مشاهدات روزانه و سروده‌ها را درهم آمیزد، هنوز می‌توان بازماندهٔ درخشش نئورئالیسم را در آن مشاهده کرد.

درخشان‌ترین و شاید بهترین اثر «جرمی» **طلاق ایتالیایی** — ۱۹۶۲ — است. «جرمی» درقالب داستانی نیمه خوفناک و نیمه خنده‌دار، علیه قوانین خشن ایتالیا که به کسی اجازهٔ طلاق نمی‌دهد، دست به اعتراض می‌زند: یک کنت درمانده و شکست خوردهٔ سیسیلی همسرش را به قتل می‌رساند، اما چنین وانمود می‌کند که این قتل «جنایت به خاطر هیجان زیاد» بوده است و پس از سپری کردن دوران کوتاه محکومیت، می تواند با دخترعمهٔ زیبای خود ازدواج کند. «جرمی» مفهوم سنتی عشق، ازدواج و غرور را در ایالات جنوبی در تصاویر و کلماتی طنزآمیز به ما ارائه می‌دهد.

مکتب فولکلوریک

از همان روزهای نخست پیدایش سینمای ایتالیا، نوع خاصی از سینمای «ناپلی» شکل گرفته بود که از سنت کمدی‌های بومی و «کمدیا دللارته» سرچشمه می‌گرفت و در آن تصویری زنده و سطحی از زندگی مردم ایالات جنوبی ارائه می‌گردید. گرچه این نوع فیلم ها حتی تا نزدیکی های واقعیت نیز پیش می‌رفتند، اما اغلب — همانند کمدی های «مارسل پانیول» در فرانسه — زنده و غیر وابسته باقی ماندند. تلاش در راه رسیدن به فولکلور و تشریح شوخ طبعانهٔ محیط و مستحیل شدن رویدادها در طنزی جدی، یکی از اصول پایدار سینمای ایتالیاست که از ادبیات گرفته شده و پایه گذار واقعی آن

«بوکاچیو»[۷] است. اما این جریان بر توسعه و تکامل نئورئالیسم — حتی اگر آثاری نظیر «چهارقدم در ابرها» اثر «بلازتی» نیز از آن متأثر باشد— تأثیری به‌شدت منفی از خود برجای گذاشت: این حرکت روند تجزیهٔ جنبش نئورئالیسم، شکست نیات اولیهٔ آن و بی اعتبار ساختنش را به‌عنوان نوعی نقاشی سطحی محیط — که فقط از دیدگاه‌هایی محدود به‌زندگی روزانه می‌نگرد— شدت بخشید. شاخص این تحول، آثار «کاستلانی» است.

«ریناتو کاستلانی»، زادهٔ ۱۹۱۳، که به‌عنوان یکی از «استادان چیره‌دست» ایتالیا شهرت دارد، کار خود را به‌عنوان معمارفیلم در سال‌های سی نزد «کامرینی» و «بلازتی» آغاز کرد؛ کارهای اولیهٔ او تحت‌تأثیر آثار «کالیگراف‌ها» بود. در فیلم **زیر آفتاب رم** —۱۹۴۸— برای نخستین‌بار تأثیرات نئورئالیستی به‌چشم می‌خورد. فیلم به‌دنبال ماجراجویی‌های دو جوان کوچک رومی در دوران کوتاه پیش از شکست فاشیسم است: ماجراهای بازار سیاه، دله‌دزدی‌ها، مسائل عاشقانه و توقیف‌ها به‌اشکال گوناگون‌پیش می‌آیند،تا این که سرانجام «چیرو» که یکی از قهرمانان فیلم است، دوباره «به‌راه راست» می‌آید و پدر خانواده می‌شود. «کاستلانی» در توصیف محیط از خود استعداد فراوانی بروز داد و نشان داد که در داستان‌پردازی زندهٔ سینمایی دارای توانایی بسیار است. اما ساختار فیلم تصنعی بود. فیلم **بهار** —۱۹۴۹— نیز که قصهٔ «په‌په»، نانوا و خوانندهٔ دوزنه است، فقط از نظر ظاهر توانست اثری نئورئالیسی باشد؛ هر دو فیلم تنها به‌ترسیم خصلت‌های فردی بسنده کرده بودند.

معروف‌ترین فیلم «کاستلانی»، **یک ذرّه امید** —۱۹۵۱— است. او با نشاطی فراوان و با علاقه به‌رویدادهای خنده‌دار، سرگذشت روابط آنتونیو، کارگر بیکار ناپلی و کارملا، دختر پرحرارت یک آتش‌نشان را تعریف می‌کند؛ محیط اصلی این رویداد پرهیاهو، دهکدهٔ کوچکی در دامنهٔ «وزو» است. فیلم در عمل به‌صورت داستان‌هایی کوتاه و مستقل ادامه می‌یابد و هر بار موقعیت خنده‌دار تازه‌ای را ترسیم می‌کند؛ مثلاً شغل‌های متنوع آنتونیو را: او رانندهٔ اتوبوسی عجیب و غریب، دستیار کشیش، مسؤول حمل و نقل حلقه‌های فیلم و چسبانندهٔ پلاکاردهای حزب کمونیست است.

در قصهٔ محلی فیلم، اشاراتی تلخ و اجتماعی —بیکاری آنتونیو، فقر و گرسنگی در میان روستاییان و تحقیرهای پدر کارملا نسبت به‌داماد بیکار خود— به‌چشم می‌خورد؛ اما تمامی این ناملایمات به‌کمک روحیهٔ خوب و نافرسودنی قهرمانان فیلم و به‌کمک تحرک پرجنب و جوش سخن گفتن جنوبی‌ها و حرکات چهره و دست آن‌ها، پوشانده می‌شود. تفسیر مسالمت‌جویانه‌ای را که فیلم از شرایط روستا به‌دست می‌دهد، به‌سختی می‌توان نادیده گرفت: ساکنین روستا به‌طور کلی آدم‌های خوش‌رویی هستند؛ به‌نظر می‌رسد که مشکلات زندگیشان، در وابستگی به‌سرزمین خود و شادمانی زندگی، به‌راحتی نادیده گرفته می‌شود.

«کاستلانی» در ۱۹۵۳ **رومئو و ژولیت** اثر «شکسپیر» را به‌فیلم برگرداند که ماجرایش در محیط تاریخی دوران قرون‌وسطای «ورونا» می‌گذرد. فیلم‌های بعدی «کاستلانی» نیز همچنان

7: Boccaccio.

بازگوکنندهٔ روحیهٔ پرتحرک او هستند و اغلب رئالیسم را قربانی نوعی داستان‌پردازی عامیانه می‌کنند: مثلاً **رؤیاها در کشو** –۱۹۵۶– که سرگذشت زوجی دانشجو است که به‌شیوهٔ وریستی توصیف می‌شود، یا **جهنم درشهر** – ۱۹۵۹ – که داستانی است تیره و تار از زندان زنان رُم.

آخرین فیلم «کاستلانی» یعنی **راهزنان** – ۱۹۶۱ – باردیگر اثری درخورد توجه است: فیلم – که بر پایهٔ رمان «جوز په برتو»[8] ساخته شده، تصویری گسترده از نومیدی اجتماعی اهالی جنوب در سال ۱۹۴۵ به‌دست می‌دهد و این عمل در قالب داستانی دراماتیک از یک زندگی خصوصی صورت می‌گیرد. فیلم «یک ذرّه امید» «کاستلانی» با موفقیت های وسیعی که میان مردم کسب کرده بود موجب پیدایش تعداد بی شماری فیلم هایِ از این دست شد که اغلب به‌قصد تجارت، برچسب «نئورئالیسم» را برخود داشتند و قصه هایی سرگرم کننده از زیبارویان دهکده‌هایی دورافتاده، سربازانی دوست داشتنی و دیگر شخصیت های فولکلور را تعریف می‌کردند. البته بدیهی است که این نوع فیلم ها که به‌قصد سرگرمی های اجتماعی ساخته می‌شدند، به‌زودی حتی کوچک ترین اثر نئورئالیستی خود را ازدست دادند.

«لوئیجی کومنچینی»[9]، زادهٔ ۱۹۱۶، که درسال ۱۹۵۲ در سوئیس فیلم **هایدی** اثر «یوهانا اسپیریس» را ساخته بود، با فیلم های **نان، عشق و فانتزی** –۱۹۵۳– و **عشق، نان و حسادت** – ۱۹۵۴ – رکورد فروش را به‌دست آورد. رئالیسم در این جا فقط حالت برچسب را دارد؛ در پس یک کمدی خوش‌ظاهر عاشقانه که در جشن بزرگ دهکده به‌مناسبت روز آنتونیوی مقدس، اتفاق می‌افتد، موضوع نمایشنامه‌ای عادی نهفته است که به‌خاطر چهارچوب قابل انطباقش با یکی از روستاهای ایتالیا، به‌آن‌جا انتقال می‌یابد. اگر در فیلم های «کاستلانی» همیشه هنرپیشگان غیرحرفه ای شرکت می‌کردند، هنرپیشگان «کومنچینی»، ستاره‌هایی نظیر «جینالولو بریجیدا» و «ویتوریو دسیکا» بودند.

«کومنچینی» سومین قسمت از سری فیلم های **عشق، نان و بوسه** –۱۹۵۵– را به کارگردان جوان «دینوریسی»[10] واگذار کرد. فیلم **پنجره‌ای به لوناپارک** –۱۹۵۷– سرگذشت کشمکش های پراحساس یک پدر و پسر بود. «کومنچینی» در ۱۹۵۹ در آلمان فیلم **و در صبح دوشنبه** را براساس کمدی «پریستلی»[11] پدید آورد که ازقطعه ای طنزآمیز به‌فیلمی شوخ و مبتذل سقوط کرد.

«کومنچینی» بعدها با ساختن **همه در راه خانه** – ۱۹۶۱– دست به‌تجربه‌ای والا زد و به‌شیوهٔ تراژدی– کمدی، سرنوشت سربازان ایتالیایی را که درسال ۱۹۴۳ به‌خانه بازمی‌گشتند ترسیم کرد: از برخی صحنه های شگفت، دورنماهایی پدید می‌آمد که ایتالیای تقسیم شده میان فاشیسم و جنبش مقاومت را نشان می‌داد.

«بلازتی» کهنه کار نیز پس از ۱۹۵۰ دست به‌کار ساختن فیلم های کمدی به‌زبان های

8: Giuseppe Berto. 9: Luigi Comencini.
10: Dino Risi. 11: Priestley.

محلی شد. او قبلاً در ۱۹۴۶ فیلم **یک روز زندگی** را براساس فیلم‌نامهٔ «زاواتینی» ساخته بود که فیلمی بود در بارهٔ نهضت مقاومت. **نخستین تجمع** — ۱۹۵۰ — سرگذشت خرده‌بورژوایی است که دخترش تقریباً نمی‌تواند در نخستین جشن دوران بلوغ خود شرکت کند، زیرا لباسش به‌موقع حاضر نمی‌شود. فیلم — که با شور و شوق بسیار ساخته شده و از قطعات کوتاه کمدی نیز بهره می‌گیرد، فقط به توصیف عادات می‌پردازد. «بلازتی» بعدها با ساختن فیلم‌های کوتاه داستانی نیز موفقیت‌هایی برای خود کسب کرد: **زمان‌های دیگر** — ۱۹۵۲ — مجموعه‌ای است از شش داستان کوتاه از «دوران خوب قدیم»، و **زمان ما** — ۱۹۵۳ — شامل چند قصهٔ کوتاه است از «مُراویا»، «پراتولینی» و دیگر نویسندگان ایتالیایی، که داستان آن‌ها در زمان حال می‌گذرد. اما «بلازتی» زمان حال را نیز از همان دیدگاه آشتی‌جویانه و پرتحرکی می‌بیند که او از آن به گذشته می‌نگریسته است؛ هر بار تلخی و تیرگی به کمدی بدل می‌شود. «بلازتی» بعدها به‌طور کامل جذب فیلم‌های تفریحی می‌شود: **حیف که خیلی حقه‌ای** — ۱۹۵۴ —، **عشق و وراجی** — ۱۹۵۷ — و **من دوست دارم، تو دوست داری** — ۱۹۶۲.

دو نفر از کهنه‌کاران دیگر نیز در سینمای پس از جنگ ایتالیا کمابیش برای خود نقشی داشتند: «کامرینی» و «جنینا».

«ماریو کامرینی» پس از ۱۹۴۵ به‌ساختن فیلم‌های تفریحی با محتوای اخلاقی پرداخت: مثلاً **سرگذشت یک راهبه** — ۱۹۵۶ — که در آن «آنامانیانی» نقش راهبه‌ای را بازی می‌کند که به‌خاطر عشق به‌یک کودک، با مقامات کلیسا دچار درگیری می‌شود. فیلم‌نامهٔ این فیلم را «زاواتینی» نوشته بود که در دههٔ پنجاه در گذاشتن امضای خود زیر برخی از نوشته‌ها، ابایی نداشت. «آگوستو جنینا»، مُبلغ [اندیشه‌های فاشیستی در دو فیلم] **اسکادران سفید** و **نبرد به‌خاطر آلکاتزار**، پس از ۱۹۴۵ کوشید خود را با موج نئورئالیستی تطبیق دهد: **آسمان برفراز باتلاق** — ۱۹۴۹ — سرگذشت اسطوره‌وار «ماریا گورتی»[12] است که در باتلاق‌های «پونتین» در اثر تجاوزی که به او می‌شود؛ می‌میرد و بعدها به‌صورت قدیس درمی‌آید. این داستان همراه با شرح زندگی اهالی روستا در تصاویری وریستی ارائه می‌گردد؛ تصاویر اکسپرسیو — سمبولیک درهم فشرده می‌شوند. اما مضمون فیلم با ظاهر نئورئالیستی آن در تضاد بود. فیلم **سه قصّهٔ ممنوع** — ۱۹۵۲ — اثر «جنینا» همان موضوع را مورد بحث قرار می‌داد که فیلم **رم، ساعت یازده** اثر «دسانتیس»؛ با این تفاوت که فراتر از مرزهای روانشناسی فردی نمی‌رفت.

آثار «لوچیانو اِمر»[13] و «ادواردو دفیلیپو»[14] نیز در مجموعهٔ آثار مکتب فولکلوریستی نئورئالیستی جای دارند. «لوچیانو امر»، زادهٔ ۱۹۱۸، همراه «انریکو گراس» کار خود را با ساختن تعدادی فیلم مستند در بارهٔ نقاشی آغاز کرد. بر پایهٔ روش‌های «زاواتینی» («زاواتینی» در نوشتن فیلم‌نامه همکاری داشت) بود که فیلم **یکشنبه‌ای در ماه اوت** — ۱۹۴۱ — ساخته شد: فیلم از انبوه کثیر جمعیتی که در یک روز یکشنبه از رم به‌سوی سواحل «اوستیا» به‌حرکت درمی‌آیند،

12: Maria Goretti.   13: Luciano Emmer.   14: Eduardo de Filippo.

به‌شکلی ظاهراً تصادفی چند نفر را انتخاب می‌کند و سرگذشتشان را پی می‌گیرد. شکل فی البدیهه و وقایع نگارانهٔ فیلم بدان ظاهری رئالیستی می‌بخشد؛ اما نگاه فیلم به‌سرگرمی های اطراف ساحل فاقد آن انتقاد شفافی است که باید باشد. در هریک از قصه ها، علاقه به‌نقاشی نیز آشکارا به‌چشم می‌خورد. فیلم «سه نفر در میدان اسپانیا» — ۱۹۵۱ — نیز درست به‌همین سبک ساخته شده بود. «اِمر» بعدها درگیر ساختن آثاری تجاری گردید: مثلاً فیلم تفریحی **دوزنه** — ۱۹۵۶.

«ادواردو دفیلیپو»، ۱۹۰۰ — ۱۹۸۵، ابتدا از تآتر ملی به‌سینما روی آورد: او بعدها به‌عنوان مدیر یکی از معروف‌ترین گروه‌های تآتری ناپل باقی ماند؛ تأثیر تآتر — تأکید بر عناصر بازیگری و گفت‌وگوها — در اغلب فیلم های او — که با علاقه به‌ترسیم محیط زندگی مردم رُم و ناپل می‌پردازد — به‌چشم می‌خورد. بهترین اثر «فیلیپو» فیلم **ناپل، شهر میلیونی** — ۱۹۵۱ — است که اقتباسی است از یک قطعهٔ تآتری نوشتهٔ «دفیلیپو». دراین فیلم رویدادهایی، یا دقیق‌تر بگوییم، تعدادی از حکایت های خنده‌داری که با گذشت زمان — و در میان سال های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ — بر انبوه ساکنان کوچه ای در ناپل گذشته است، توصیف می‌شود. در این حال جدی بودن تاریخی رویداد، به‌طنز و مطایبه بدل می‌شود: ناپلی هایی شوخ‌طبع با حیله و تزویر همهٔ مشکلات را از سر راه خود برمی‌دارند و رانندهٔ تراموای شهری که پس از جنگ و رهایی از اسارتِ روس ها و آلمانی ها به‌شهر خود بازگشته است، گوش شنوایی برای داستان های خود نمی‌یابد، زیرا همهٔ افراد سرگرم بازارسیاهی بودند که برای امریکایی ها تدارک شده بود. همهٔ این صحنه ها بسیارزنده و بانشاط ساخته شده‌اند؛ اما در نهایت در این جا نیز عدم وابستگی پیروز می‌شود: به‌رویدادهای تاریخی به‌عنوان عناصری بیرونی نگریسته می‌شود و در مقابل، زندگی روزمرهٔ مردم ناپل، پیوسته در معیارهای خود بی‌تغییر باقی می‌ماند. جذبه و کشش فیلم‌های بعدی «دفیلیپو»: **ناپلی ها در میلان** — ۱۹۵۳ —، **این ارواح** — ۱۹۵۴ — و **فورتونلا** — ۱۹۵۸ — درحقیقت به‌خاطر قدرت بازیگری نقش آفرینان اوست.

«ماریو مونیچلی»[۱۵]، زادهٔ ۱۹۱۵، در زمینه ای از سینمای خاص ایتالیایی به‌تخصّص رسید که با نئورئالیسم کم‌تر ارتباط داشت و بیشتر در قلمرو فیلم های سرگرم کننده بود: کمدی‌های دزدی و حقه‌بازی. او از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۳ همراه با «استنو» (با نام واقعی «استفانو وانزینا»)[۱۶]، زادهٔ ۱۹۱۷) هشت فیلم کمدی پدید آورد که بازیگر اغلب آن ها «توتو»، کمدین محبوب بود. معروف‌ترین فیلم این گروه **دزدان وژاندارم** — ۱۹۵۱ — بود که در آن، پلیس به‌خاطر علاقه ای انسانی، دزد را دستگیر نمی کند و در این حال دزد نیز مایل به‌فرار نیست. «مونیچلی» پس از جدایی از «استنو» مدت زمانی را در تردید گذراند؛ دست به‌آزمایش هایی در زمینهٔ فیلم های طنزآمیز اجتماعی زد: **قهرمان عصر ما** — ۱۹۵۵ —، و **دوناتلا** — ۱۹۵۶ — هردو عاشقانه و احساساتی، و فیلمی در بارهٔ تضاد نسل ها، به‌نام **پدران وپسران** — ۱۹۵۶.

در سال ۱۹۵۸ «مونیچلی» بار دیگر با فیلم **مردم ناشناس** دست به کار ساختن فیلم های

15: Mario Monicelli. 16: Stefano Vanzina.

کمدی دربارهٔ دزدها زد: گروهی از دزدان تصمیم می‌گیرند با مقدمه‌چینی های فراوان در بانکی دست به‌دزدی بزنند، اما این کوشش ها حاصلی به‌بار نمی‌آورد. محتوای فیلم **ریفی‌فی** اثر «داسن» در این جا به‌شکلی کمدی عرضه می‌شود.

«مونیچلی» در فیلم **جنگ بزرگ** — ۱۹۵۹ — با ابزار کمدی به‌سراغ مسأله ای جدی می‌رود: مسألهٔ جنگ اوّل جهانی. تلاش او برای این که مسألهٔ جنگ را از دید گاه دو سرباز، ساده و همچون قصه هایی تراژیک و خنده‌دار نشان دهد، در برخی صحنه‌های کاریکاتور مانند، موفق بود، اما نتوانست بار سنگین رویدادها را در این تصاویر متجلی کند: پایان قهرمانانهٔ سرنوشت دو قهرمان داستان با تصاویری که پیشتر از آن ها دیده بودیم، چندان قانع کننده به‌نظر نمی‌آمد. تلاش «مونیچلی» برای آن که سنت انتقاد اجتماعی نئورئالیسم را با کمدی آشتی دهد، در آثار او بیشتر به‌نفع کمدی تمام شده است تا به‌نفع نئورئالیسم.

تکامل ویتوریو دسیکا

پس از **واکسی** و **دزدان دوچرخه**، «زاواتینی» در مصاحبه ای چنین گفت: «بن بستی که نئورئالیسم، ما را به‌آن کشانده است، درواقع نوعی بن بست خودخواهی است. اشیا همان‌طور که هستند توصیف می‌شوند. باید این مرحله از توصیفِ صِرف را — که ایتالیا درگذشته به‌آن نیاز داشت — پشت‌سر گذاشت. ما اجازه نداریم خودمان را تکرار کنیم. پس از «دزدان دوچرخه»، «دسیکا» ومن عمیقاً احساس می‌کنیم که باید همچنان ادامه داد، کار دیگری کرد و بیشتر گفت...». از این دید گاه ها بود که فیلم **معجزه در میلان** — ۱۹۵۰ — پدید آمد؛ اثری که عناصر افسانه وتمثیل را به‌شکلی نو در برخورد با مبارزهٔ طبقاتی وعقاید مسیحیّت پیوند می‌زد.

«زاواتینی» موضوعی را برگزید که به شکلی دیگر (در ۱۹۴۰) آن را در رمانی به‌نام **توتوی خوب** به کار گرفته بود: سرگذشت جوانی ساده را که براساس تأثیرات اسرارآمیز آسمانی برخوردار از چنان استعدادی می‌شود که معجزه کند. در آغاز فیلم می‌بینیم که «توتوی خوب»، چگونه توسط بانویی سالخورده و بامحبت، به‌شکل یک کودک از برگ گلی برداشته می‌شود. توتو دوران کودکی و نوجوانیش را نزد این بانو سپری می‌کند. پس از پایان مراسم به‌خاک سپاری این زن، توتو، روانهٔ یتیم خانه می‌شود، و بعدها همنشین ولگردی در دکه ای کنار ساحل می‌گردد. توتو می‌کوشد با همه دوست شود و شهر مخروبه را از نو بسازد. اما ناگهان در محدودهٔ محلی فقیرنشین، چشمه های نفت بیرون می‌زند. کسی که صاحب این زمین ها است، تصمیم می‌گیرد فقرا را از زمین های خود دور سازد؛ اما مادرخواندهٔ توتو برایش از آسمان کبوتری معجزه گر می‌فرستد که توتو به کمک آن و یاری فقرا بر ارتش سرمایه داران پیروز می‌شود.

پایان فیلم شاعرانه است: در وسط میدانِ کلیسای میلان، فقرا به نیروی کبوتر، سوار بر جارو، به‌پرواز درمی‌آیند و در آسمان ناپدید می‌شوند. در این فیلم جنبهٔ شاعرانه پیوسته بر واقعیت برتری دارد.

اما «معجزه در میلان» به‌شکل یک قصه جلوه می‌کند؛ فیلم نمایشگر رؤیای آرمانی فقرا برای رستگاری است. در این رؤیای آرمانی، عقاید مسیحی و انقلابی به‌صورتی خاص درهم می‌آمیزند. از یک سو چنین می‌نماید که شخصیت سمبولیک توتو از افکار مسیحیّت سرچشمه گرفته باشد: او تجسم خوبی و پاکی است؛ برخی متوجه شده‌اند که حرکات او شباهت به‌حرکات فرانسیسکن مقدس دارد. توتو انسان‌ها را دوست دارد؛ او می‌خواهد آن‌ها را رستگار سازد و رنج هایشان را تسکین دهد: به‌این علت است که او خودش را چنان کوچک می‌کند که به‌صورت کوتوله‌های معلول درمی‌آید و از خود چهره‌ای می‌سازد که بسیار کریه است. شخصیت توتو در مقابل تأثیرات اخلاقی، به کمک حرکات کودکانه و طنز فیلم‌نامه، محفوظ می‌ماند.

از سوی دیگر فیلم، منکر کشمکش های واقعی طبقاتی که موجب قطبی شدن جامعه می‌گردد، نمی‌شود: سرمایه‌داران به‌صورت کاریکاتورهایی خشن ظاهر می‌شوند؛ ریتم موسیقی جاز ورودشان را مژده می‌دهد. با وجود ظاهر مسخره‌شان، وقتی منافعشان به‌خطر افتد، از اِعمال قدرت باکی ندارند. در ساختار فیلم نیز رئالیسم و تمثیل درهم ادغام می‌شوند. صحنه‌ای که در آن فقرا خود را زیر تابش شعاع های نوری که معجزه‌آسا در گوشه و کنار ظاهر می‌شود، گرم می‌کنند، به‌نظر رؤیاگونه می‌آید؛ در همین حال قطاری با واگن های لوکس خواب از روی خطوط آهن می‌گذرد و با فضای گرم و مطبوعی که القا می‌کند، تضادهای واقعی اجتماعی را آشکار می‌سازد. اما فیلم را نباید چندان هم به‌عنوان یک فیلم تمثیلی پذیرفت.

مادرخواندهٔ توتو که کبوتر معجزه گر را فرستاده بود، از امکانات آن دنیایی خود فراتر می‌رود و به‌همین علت هم در آسمان از سوی دو فرشته در کسوت پلیس محافظت می‌شود؛ این صحنه برخوردار از حالت طنزی است نسبت به‌نظم آسمانی.

نقد «معجزه در میلان» درگیری های پرشماری را در ارزیابی و تعبیر این فیلم پدید آورد. برخی، کبوتر را سمبولی مذهبی، و گروهی آن را سمبولی سیاسی تعبیر کردند. (کبوتر صلح پیکاسو را نباید فراموش کرد). بعضی از روزنامه های ایتالیایی حتی بر این تصور بودند که توتو و فقرا در پایان فیلم به‌اتحاد شوروی پرواز می‌کنند. اما چنین تفسیرهایی به کلی از فیلم فاصله داشت و یا این که محتوای آن را به‌شدت محدود می‌کرد. «دسیکا» و «زاواتینی» افکار و عقایدی را در فیلم گنجاندند که ما در دیگر آثار این «زوج» نیز می‌توانیم مشاهده کنیم. یکی از این افکار، بسیج برای همبستگی است: فقرا می‌توانند با وحدت، حتی با کمک های آسمانی، در برابر سرمایه‌داران پایداری کنند؛ و از سوی دیگر تصور پیروزی نیکی بر بدی است که البته به‌طور «عمومی»، جدا از شرایط اجتماعی تعبیر می‌شود؛ این تصور به‌صورت یک رؤیا و یک آرمان شکل می‌گیرد. موقعیت متضاد «دسیکا» و زاواتینی» در همین دوگانگی مشاهده می‌شود: آن ها از سویی خود را در مقابل رئالیسمی روشن و انتقادی متعهد می‌بینند و از سویی دیگر آرزوها و امیدهایی را در شخصیت های خود می‌دمند و در این حال تعادلشان نسبت به آن ها برهم می‌خورد.

در حقیقت زمینهٔ تجربی فیلمی نظیر «معجزه در میلان» نمایشگر هیچ گونه تحولی واقعی که

ادامهٔ کار «واکسی» و «دزدان دوچرخه» باشد نیست، بلکه گریزی است از پرسش های جدیدی که نسبت به آن‌ها مطرح می‌شود. ظاهراً «دسیکا» و «زاواتینی» در فیلم بعدی خود یعنی **اومبرتو. د.** به همان اصول و اعتقادات اساسی خود بازمی‌گردند، که البته در این اثر، آن اصول تکاملی نمونه پیدا کرده اند.

«اومبرتو. د.» — ۱۹۵۲ امروزه موفق ترین اثر «دسیکا» و «زاواتینی» به شمار می‌رود؛ از نظر واقع گرایی و کمال و آراستگی بر «دزدان دوچرخه» برتری دارد: سرگذشت «اومبرتو دومینکو فِرراری» بازنشسته، که با سگ خود تنها زندگی می‌کند و هیچ گونه ارتباطی با دنیای بیرون ندارد، چنین می‌نماید که مستقیماً از واقعیت دور شده باشد. «اومبرتو. د.» کارمندی بازنشسته است که مانند همهٔ بازنشسته ها در انتظار افزایش حقوق بازنشستگی است تا حداقل بتواند اجارهٔ اتاق مبله اش را به موقع پرداخت کند.

پس از اقامتی کوتاه در بیمارستان، در بازگشت ناگهان متوجه می‌شود که اتاقش را اجاره داده اند؛ تصمیم می‌گیرد خودکشی کند، اما برای سگش جایی پیدا نمی کند. به این علت «اومبرتو. د.» از خودکشی صرف نظر می‌کند؛ دربارهٔ این که از این پس زندگی او چگونه خواهد گذشت، فیلم سخنی نمی‌گوید.

آنچه در «اومبرتو. د.» گفتنی است، عینیت بخشیدن دقیق رویدادها و انتقاد بُرنده‌ای است که نسبت به شرایط جامعه صورت می‌گیرد. فیلم سکانس هایی را به نمایش می‌گذارد که ظاهراً در آن ها هیچ حادثه ای رخ نمی‌دهد و فقط واقعیت بروز می‌کند. از بهترین لحظات این فیلم، صحنه ای طولانی است که در آن، ماریانِ مستخدم —تنها انسانی که به «اومبرتو» علاقه‌مند است— صبح زود بیدار می شود و در حالی که هنوز خواب آلود است، بخاری آشپزخانه را روشن می‌کند، از پنجره به گربه ای نگاه می‌کند، مورچه ها را با آب از دیوار می‌شوید و قهوه را آسیاب می‌کند؛ صحنه ای که ظاهراً فاقد هرگونه اهمیت دراماتیکی است و درست به همین علت و برخلاف انتظار برخوردار از تأثیری شدید است. صحنه هایی چنین ضددرام که در آن‌ها فیلم به صورت «راستای واقعیت» (آ. بازن) درمی‌آید، در مقابل رویدادهایی انتقادی قرار می‌گیرند که عکس العمل های واقعی اجتماعی را منعکس می‌کنند: مثلاً برخورد «اومبرتو» با یکی از همکاران سابقش که از پنجرهٔ اتوبوسی وی را می‌بیند و عجولانه از او خداحافظی می‌کند؛ صحنه های برخورد «اومبرتو» با خانم موجر خودپسندش که در خانه شب های موسیقی به راه می اندازد؛ یا صحنه هایی از بیمارستان سرد و بی روح فقرا.

فیلم «اومبرتو. د.» نیز مانند «دزدان دوچرخه» فیلمی است دربارهٔ تنهایی، با این تفاوت که در آن، تنهایی شکل خالص‌تر و دقیق‌تری از این پیدا کرده است. «دسیکا» و «زاواتینی» نخواسته اند قهرمانشان شکلی آرمانی پیدا کند: آن ها او را در لحظهٔ ضعفش نیز به نمایش می‌گذارند و بر خودآگاهی نیمه مسخره و نیمه ترحم انگیز او تأکید می ورزند.

«اومبرتو. د.» با همهٔ عینیت گرایی اش برخوردار از نوعی هویت معین احساسی است: رابطهٔ ریچی و فرزندش در فیلم «دزدان دوچرخه» در این جا در ارتباط «اومبرتو» و سگش شکل می‌گیرد. این

دو نوع رابطه در دو خط موازی تا جزئیات نیز شبیه هم پیش می‌روند؛ این رابطه برای «دسیکا» و «زاواتینی» نمایشگر همبستگی انسانی است در مقابل تنهایی اجتماعی.

با فیلم «اومبرتو. د.» چنین می نمود که دوران بزرگ آثار «دسیکا» و «زاواتینی» به پایان رسیده است، زیرا فیلم بعدی آن ها **ایستگاه ترمینی** —۱۹۵۳— به توصیف درامی روانی می‌پردازد که هیچ گونه ارتباط اجتماعی ندارد: در ایستگاه اصلی راه‌آهن رم، یک زن ثروتمند امریکایی با معشوق ایتالیایی اش وداع می‌کند. آن ها کوشیده‌اند که داستانِ معمولی فیلم به کمک شمار بسیاری از صحنه‌های داخلی ایستگاه راه‌آهن، نقشی وریستی به خود بگیرد، اما فیلم در هیچ قسمت، از سطح به عمق نمی‌رود.

«زاواتینی» —بی «دسیکا»— در سال ۱۹۵۳ به منظور کامل کردن فکر «فیلم حقیقی»، بدون به کارگیری رویدادهای بازسازی شده و شخصیت ها، دست به این تجربه زد که «یک مجله را درقالب فیلم» تحقق ببخشد. موضوع نخستین شمارهٔ آن —البته شماره‌های بعد بیرون نیامد— **عشق در شهر** بود.

شش قصهٔ کوتاه بدون هر گونه ادعای ظاهری به توصیف رویدادها می‌پرازد: **عشقی که خودش را می‌فروشد** اثر «کارلو لتیزانی»، در پی کشف علل خودفروشی است؛ **آزمایش خودکشی** —اثر «میکل آنجلو آنتونیونی»— گزارشی است از چند خودکشی ناموفق به خاطر ناکامی در عشق و نیاز اقتصادی؛ **بهشت برای سه ساعت** —اثر «دینوریسی»— پژوهشی است دربارهٔ مردم شرکت کننده در رقص در یک کافهٔ محقر حومهٔ شهر؛ **آژانس ازدواج** —اثر «فدریکو فلینی»— فیلمی است دربارهٔ برخورد **قلب های تنها** و **ایتالیایی ها سرشان را برمی‌گردانند** —اثر «آلبرتو لا توادا»— فیلمی است که در آن دوربین به شکلی پنهانی به دنبال چند زیبارو در خیابان‌های رم حرکت می کند و عکس العمل مردان را ثبت می‌نماید.

جالب توجه‌ترین آن ها فیلمی است که «زاواتینی» و «فرانچسکو مازلی»[17] به‌نام **داستان کاترینا** ساخته اند —داستان واقعی مستخدمه ای که فرزندش را از روی استیصال درپارک عمومی رها می‌کند؛ فیلم همهٔ مراحل این داستان را کاملاً حقیقی بازسازی می کند؛ «کاترینا ریگولیوزو»یِ مستخدم، خودش نقش خودش را بازی می‌کند.

در فیلم **طلای ناپل**— ۱۹۵۴— چنین می‌نماید که «دسیکا» تا سطح جریانی فولکلوریک سقوط کرده است: از منبع پایان‌ناپذیر تیپ های بومی ناپلی، منتجی از داستان‌های کوتاه به‌تصویر درمی‌آید؛ فیلم با همهٔ ارزش های درخشان بازیگری بازیگرانش، به هیچ وجه نمی‌تواند مدعی آن باشد که واقعیت زندگی روزمرهٔ مردم ناپل را منعکس کرده است؛ در این جا بیشترین تأکید بر رویدادهای عجیب، تیپ های غیرعادی و وقایع استثنایی تخیلی است. «دسیکا» و «زاواتینی» در ۱۹۵۵ باردیگر برآن شدند که به سبک نخستین فیلمِ نئورئالیستی خود بازگردند: **بام** به توصیف تلاش های زوج جوانی

17: Francesco Maselli.

می‌پردازد که می‌خواهند در رم صاحب آپارتمانی شوند. برای آن‌ها پس از جست و جوهای سخت و بی ثمر، و پس از مدتی زندگی کردن در روی نیمکت‌های آپارتمان بیش از اندازه شلوغ پدر و مادر همسر، تنها یک راه باقی می‌ماند و آن این است که بر روی چمن‌ها، خانه‌ای موقتی بر پا کنند تا بر اساس قانون کسی نتواند آن‌ها را بیرون بیندازد. ساختن این بنا واقعاً به کمک دوستان تحقق می‌یابد، لیکن با آن که «بام»، تمامی نیازهای هنر سینمایی نئورئالیسم را برآورده می‌ساخت، خود، فیلم چندان ارضا کننده‌ای به‌نظر نمی‌آمد. در این‌جا نارسایی سبک توصیفی وقایع‌نگارانه به‌عیان آشکار می‌شود. این سبک آدم‌ها را بی آن که به درونشان راه یافته باشد، از بیرون توصیف می‌کند.

برای آن که بتوان زندگی اجتماعی انسان را از دیدگاهی هنری توصیف کرد، در سال ۱۹۵۵ نیاز به وسیلهٔ بیانی دیگری غیر از سال ۱۹۴۵ بود. این فیلم با همهٔ شهامت و تلاشی که «دسیکا» و «زاواتینی» در مقایسه با تمامی کارگردانان ایتالیایی آن سال در آن از خود بروز دادند، فیلمی بود به شدت عقب افتاده.

فیلم دیگر «دسیکا» یعنی **دوزن** — ۱۹۶۱ — که اقتباسی از داستان «آلبرتو مُراویا» است، نیز عیناً «دیروزی» جلوه می‌کند و علاوه برآن نمایشگر نوعی سازش میان نئورئالیسم و کیش ستاره‌پرستی در مورد «سوفیا لورن» است؛ فیلم بعدی او **محاکمهٔ جهانی** — ۱۹۶۱ — قصه‌ای است تخیلی در بارهٔ نابودی قریب الوقوع جهان که بعداً رخ نمی‌دهد و موضوعش در یک سری از داستان‌های کوتاه و گیرا و بدون ارتباط با هم مستحیل می‌شود.

فدریکو فلینی[18]

با ظهور «فدریکو فلینی»، زادهٔ ۱۹۲۲، مکتب جدیدی در سینمای ایتالیا ثبت می‌شود که عناصری از نئورئالیسم را که دستخوش دگرگونی‌هایی فردی شده است در خود نهفته دارد.

در آثار «فلینی»، عناصر غیرعقلانی و عرفان مذهبی با نگرشی رئالیستی به‌زمان، با یکدیگر درهم می‌آمیزند و پدیده‌های آن، از دیدگاهی فردی — روانی نگریسته می‌شوند.

«فلینی» که در گذشته به کار طراحی و نویسندگی در رادیو اشتغال داشته، ابتدا به‌عنوان دستیار و فیلم‌نامه‌نویس در فیلم **رم، شهر بی دفاع** و **پاییزا** اثر «رُسلینی»، و همچنین نزد «پی یترو جرمی» به کار پرداخت. نخستین فیلمش را با همکاری «آلبرتو لا توادا» پدید آورد: **روشنایی‌های واریته** — ۱۹۵۰ — فیلمی بود ملودراماتیک از سرگذشت بازیگران سیار واریته‌ها که تمامی عمر در رؤیای موفقیتی به‌سر می‌برند که هیچ گاه به‌دست نمی‌آورند. **شیخ سفید** — ۱۹۵۲ — انتقادی است گزنده و طنزآمیز علیه «مطبوعات عاشقانه». اما بهترین و بارزترین فیلم «فلینی» تا به‌امروز فیلم **ولگردان** — ۱۹۵۳ — است. بر زندگی بی حادثه و ماجراها و سرگرمی‌های بی‌مفهوم گروهی انگل

18: Federico Fellini.

سی سالهٔ یکی از ایالت های ایتالیا، مالیخولیایی چخوفی سایه افکنده است (I.Vitelloni – ولگردان – درواقع به‌معنی «گوساله های بزرگ» است).

در این جا تصویری رؤیایی و فولکلوریک از شرایط شهرهای کوچک ترسیم نمی‌شود، بلکه جریان زندگی گروهی اجتماعی زیر میکروسکوپ قرار می‌گیرد. آنچه سبب برانگیختن تماشاگر از حالت غیرفعال او می‌شود، آن حالت دلهرهٔ ناپیدا و نومیدی بیان ناشده‌ای است که از پشت پوستهٔ ظاهری زندگی آشکار می‌گردد. ولی به‌هر حال نباید به‌عناصر اجتماعی – انتقادی در «ولگردان» بیش از اندازه بها داد. درواقع این فیلم نیز– همانند دیگر آثار «فلینی» – نوعی خود زیست‌نگاری است: «همیشه خودم بودم که اززبان شخصیت های فیلم هایم سخن می‌گفتم؛ فقط با صدایی دیگر».

«فلینی» با فیلم «ولگردان» شرح زندگی دوران جوانیش را بازگو می‌کند؛ فیلم موفق می‌شود که حالت روحی «ولگردان» را به‌زبانی شاعرانه و مؤثر به‌تصویر بکشاند؛ اما خصلت خود زیست‌نگارانهٔ فیلم و بازیابی دوباره و نیمه رؤیایی خاطرات شخصی اش، «فلینی» را برآن می‌دارد که قهرمان جوان، سرگردان و ناراضی خود را، با علاقه‌مندی تصویر کند. فیلم نیز بر این احساس گنگ که سبب تحرک «ولگردان» می‌شود تأکید می‌ورزد. در بارهٔ ناخشنودی آن ها، فیلم چیز زیادی به‌ما نمی‌گوید، مگر کمابیش با سفر «مورالدو»، یکی از شخصیت های داستان، در پایان فیلم؛ و تحلیل رویدادها و بررسی انتقادی شخصیت ها چیزی نیست که در «ولگردان»، در قلمرو هنر «فلینی» باشد.

جاده – ۱۹۵۴ – صفحهٔ دیگری از کتاب «خاطرات پنهانی» کارگردان به‌شمار می‌رود. «فلینی» در این جا به‌خاطرات دوران کودکیش روی می‌آورد: به‌رابطه ای بی ربط میان «من» شخصی و زندگی، به‌عنوان چیزی دلنشین و در عین حال ماجرایی وحشتناک. دختری ساده‌دل و ضعیف توسط «زامپانو» که سواره به‌روستاها می‌رود و معرکه گیری می‌کند، از پدر و مادرش خریداری می‌شود؛ زندگی دختر با تنهایی و ترس در بازارهای مکاره، انبارهای دلگیر و قهوه‌خانه ها سپری می‌شود؛ «زامپانو»ی سنگ‌دل روزی او را مانند شیئی بی مصرف می‌گذارد و می‌رود. اما وقتی یک سال بعد «زامپانو» به‌یاد «جلسومینا» می‌افتد – که در این فاصله مرده است – ناگهان تمامی زندگی از دست رفته و تنهایی اش را به‌یاد می‌آورد.

«جلسومینا» و «زامپانو» برای «فلینی» پیش از آن که شخصیت هایی واقعی از زندگی باشند، نمایشگر حالات درونی و تجسم کننده شرایط روحی بودند، همان‌طور که در «ولگردان». «ایل ماتو» که بندبازی فیلسوف و از دوستان «جلسومینا» است، بازگوکنندهٔ افکار کارگردان است. به‌همین دلیل است که کمبود ساختاری عقلایی در این فیلم و دیگر آثار «فلینی» را می‌توان توجیه کرد.

«ر. رنزی»، منتقد ایتالیایی در این‌باره چنین اظهار نظر می‌کند: «سبک او پدید آورندهٔ حرکتی دراماتیک یا قصه‌پرداز نیست، اما به‌عوض می‌تواند جزئیات القا شده را ترسیم کند؛... تخیل فیلم‌ساز به‌خاطر به کارگیری فوق العاده بااهمیت جزئیات و ناتوانی عمیق او در عدم ایجاد پیوندی

عقلایی و منظم میان آن‌ها در کشمکشی دایمی با امکانات خویش است». نمادین بودن شخصیت‌های «جاده» معرّف «حقیقت» فردی آن است؛ اما در عین حال ماجرای فیلم در اسطوره‌های بی‌زمان متمرکز می‌شود. برای توجیه این تعبیر، موتورسیکلت کهنه و غول‌آسایی که «زامپانو» و «جلسومینا» با آن در جاده‌های روستایی سفر می‌کنند، مصداق پیدا می‌کند. در این جا تأثیر متقابل شخصیت‌ها و محیط و مناظر نیز صورت نمی‌گیرد. چشم‌اندازهای فیلم «جاده»، دنیای عجیبی از حصارهای چوبی، هیچستان‌ها و مرغزارهاست که با «منظره‌های روحی» فیلم‌های اکسپرسیونیستی قرابت بسیار دارد و مانند آن‌ها بازتابی از احساس‌های درونی است.

تحلیل رفتن تدریجی واقعیت عینی در نگاه درونی «فلینی»، با اعتقادات فرانسیسکنی او مطابقت دارد. ارزش‌های فرانسیسکنی —عشق به‌همنوع، راضی به‌رضا، تحمل تحقیر و سادگی روح— در افق تیره و تار او می‌درخشند و نمایشگر تبلور امکانات جدید انسانی هستند. پیروزی این ارزش‌ها، پیروزی تلاش نیست؛ این پیروزی اشراق و رأفت الهی است که شامل حال «جلسومینا» است، بی آن که خود بداند. **کلاهبردار** —۱۹۵۵— را به‌خاطر محتوای این دنیایی‌اش به‌عنوان بازگشت «فلینی» به‌اصول واقعیات تلقی کرده‌اند. فیلم، سرگذشت جیب‌بری را شرح می‌دهد که دارد پیر می‌شود و در لباس‌های گوناگون، از جمله لباس روحانی، پول مردم فقیر را از جیب‌هایشان می‌زند، اما پس از چندی از زندگی خود نومید می‌شود و از کارهای خود پشیمان. سرگذشت قهرمان داستان و تنهایی اخلاقی او به‌راحتی به‌دل می‌نشیند. با این فیلم ما نه تنها نگاهی به‌روان او می‌اندازیم، بلکه شناختی پیدا می‌کنیم از جامعهٔ «کلاهبردار»ها که البته تفاوت‌هایی با هم دارند و شرایطی غیرانسانی بر زندگی آن‌ها حکمفرماست. «فلینی» این مطلب را به‌ویژه در سکانس‌های ترسناک جشن شب ژانویه — که یکی از «کلاهبردار»ها برای دوستانش بر پا کرده است— به‌نمایش می‌گذارد.

فیلم می‌کوشد این گروه «ممتاز» مشکوک را با جامعهٔ «طبقات بالا» یکی بداند. از سوی دیگر مایهٔ عرفانی فیلم در جایی بروز می‌کند که «فلینی» برخوردار از نیاتی «مثبت» است: آخرین برخورد کلاهبردار با دختر چلاق مؤمن سبب بازگشت او به‌مذهب می‌شود؛ زندگی «فقرا»، چه از نظر روحی و چه از نظر مادی، به‌شکلی نمونه‌وار به‌نمایش درمی‌آید. «آگوستو»، نقش‌آفرین فیلم، که در پایان حتیٰ از همکارانش هم دزدی می‌کند، شبی با ضربهٔ یک سنگ، زندگی سراسر انباشته از درد و رنجش، در دامنهٔ کوهی سنگی به‌پایان می‌رسد و در این حال نورچراغ اتومبیل‌هایی که از دور می‌آیند و می‌گذرند دیده می‌شود؛ فکر «جلجتا»[۱۹] دوباره مطرح می‌گردد.

«اگوستو» در واپسین لحظات حیات، مانند قهرمان فیلم‌های «جاده» و «ولگردان»، زندگیش را چنین تعریف می‌کند: «به درد هیچ کس نمی‌خورم... به این دلیل هم می‌میرم».

این که آثار «فلینی» نوعی اعتراف دایمی است، یک بار دیگر در فیلم **شب‌های کابیریا**

۱۹: جلجتا: تپه‌ای که بر فراز آن مسیح به صلیب کشیده شد.

—۱۹۵۷— مصداق پیدا می‌کند. در این داستان «فقر روحی»، یعنی داستان کابیریای فاحشهٔ کوچک اندام رمی — که طردش می‌کنند، استثمارش می‌کنند و فریبش می‌دهند، ولی او اعتقادش را به‌زندگی از دست نمی‌دهد، مفهوم ایمان به‌رستگاری که نصیب محرومین و تحقیرشدگان می‌شود، معنی پیدا می‌کند. کابیریا که به‌هر کس لبخند می‌زند، در حقیقت باز هم موجودی است تمثیلی، حرفه‌اش مهم نیست. چندان از فاحشگی و تحقیر رنج نمی‌برد، بلکه این خلاء درونی است که وی را می‌آزارد؛ از این رو در مراسم مذهبی شرکت می کند و به‌ستایش باکرهٔ مقدس می‌پردازد. «شب‌های کابیریا» ما را متوجه شاخص نماهایی می‌کند که هر بار از نو در آثار «فلینی» تکرار می‌شود و به‌صورت زبان سمبولیک او نمایان می‌گردد. به‌یاری همین زبان است که کارگردان می‌تواند در رویدادهای کم اهمیت، چیزهایی «فوق العاده» کشف کند. بخش‌های معینی از مناظر و دکورها، اسطورهٔ خاص خود را باز می‌گویند. مثلاً دریا نمادِ گریزی عرفانی است («ولگردان»، «جاده»، «زندگی شیرین»). معنی نمایِ میدان‌ها و خیابان‌هایی که شب‌ها در آن تکه پاره‌های کاغذ با وزش بادی به‌هرسو پرتاب می‌شوند، تنهایی و طردشدگی است. دیوارهایی که هنرمندانه از دور با نورافکن روشن شده‌اند مانند «تله» هایی جلوه می‌کنند، و برعکس دشت‌های گسترده («جاده»، «کابیریا») سمبول خلأ هستند: «این خلأ مانع از آن می‌شود که آدمی بتواند با نگاهی تازه به‌خویش بنگرد» (فلینی).

تیرهای تلگراف، اسکلت آهنی ساختمان‌ها، سیم‌های خاردار و منبع‌های گاز که اغلب در رنگ تیرهٔ خاکستری فرورفته‌اند، بخش‌های دیگری از زبان تمثیلی «فلینی» هستند. او در فیلم‌هایش از زبان شاعرانه و تجریدی بهره می‌گیرد؛ اشیا «پیشاپیش» برخوردار از خاصیتی شاعرانه‌اند، این خاصیت در نتیجهٔ بروز رویداد نیست که نصیب آن‌ها می‌شود.

عدم وابستگی شعر غنایی «فلینی» با هر فیلم تازهٔ او آشکارتر نمایان می‌گردد. نوعی دیدگاه غیرعقلانی نسبت به‌دنیا حتی در فیلم زندگی شیرین —۱۹۶۰— او نیز که بیش از اندازه مورد ستایش قرار گرفته، به‌چشم می‌خورد. «فلینی» اصولا در این فکر نیست که تنهایی شخصیت فیلمش «مارچلو» را از طریق شرایط زندگی او توصیف کند و از این راه به‌انتقاد از «زندگی شیرین» بپردازد؛ او بیشتر در پی نمایش «اصولیِ» تنهایی است. «مارچلو» امکان ایجاد ارتباط با دنیا را تنها در قالب «پائولا»یِ پاکدل و ساده می‌بیند؛ (خواهر دیگر «کابیریا» و «جلسومینا»)؛ اما او در صحنهٔ پایانی فیلم، از اینِ موجود آرمانی به‌وسیلهٔ آبشاری سمبولیک جدا می‌شود. انتقاد از شیوهٔ زندگی طبقهٔ مرفه در «زندگی شیرین» بی‌نتیجه می‌ماند، زیرا حرکات بی معنی این طبقه می‌تواند بر پردهٔ سینما به‌عنوان نمایشی پرهیجان مورد توجه قرار گیرد.

اما مهم‌تر از این‌ها، انتقاد «فلینی» است از آشکارساختن و تجاری کردن اعتقادات. فیلم در این جا وقتی از هیجاناتِ هیستریکِ جمعیتی تحریک شده از یک معجزه فروکش می‌کند و دوربین عقب می‌نشیند، بخشی از واقعیت را تصویر می‌کند. اما جنجال هیستریک بر سر معجزه، تنها آن‌سوی تنهایی فردی است. انسان «فلینی» اسیر زندان بی ارتباطی‌های خویش است وتنها راه نجات او رفتن به‌سوی خدا و پناه بردن به‌رستگاری است.

در ۱۹۶۲ «فلینی» اپیزودی از فیلم **بوکاچو ۷۰** را تحت عنوان **وسوسهٔ دکتر آنتونیو** پدید آورد. «فلینی» در این فیلم — که رنگی و بر پردهٔ عریض بود — آشفتگی های کابوس‌وار یکی از بت‌های خنده‌آور نجابت را نشان می‌دهد که در برابر آرمی تبلیغی — که روی آن «آنیتا اکبرگ» به‌عنوان «خون‌آشام» (زیبا و مردباره) ژست گرفته است و مصرف زیاد شیر را تبلیغ می‌کند — به‌مبارزه برمی‌خیزد.

این داستان به‌خاطر طنز سرشارش مورد توجه قرار گرفت، اما «فلینی» کاملاً اسیر اسطورهٔ (اکبرگ) می‌شود زیرا به او، صورت آبَرزنی هیولاوش می‌دهد.

لوکینو ویسکونتی

پیشرفت «لوکینو ویسکونتی» پس از **زمین می‌لرزد** به بهترین شکل ممکن در ادامه و گسترش جنبش نئورئالیسم سینمای ایتالیا در سال های پنجاه آشکار می‌گردد. «ویسکونتی» در میان کارگردانان مسن‌تر ایتالیایی تنها کسی است که توانسته است سنت نئورئالیسم را برای دوران معاصر پربارتر کند، بی آن که بدین سبب فیلم هایش کهنه به‌نظر آیند و یا ارتباطشان را با واقعیات امروز از دست داده باشند.

بدیهی است که «ویسکونتی» در آغاز نئورئالیسم که آیندهٔ آن «نه تنها با «زمین می‌لرزد» بلکه شاید تا اندازهٔ زیادتری با «سنسو» به کمال رسید و عبور از یک مرحلهٔ عینی به‌مرحلهٔ انتقادی سینمای ما را فراهم ساخت؛ از نئورئالیسم به رئالیسم رفت» (گ. آریستارکو).

«ویسکونتی» سبک بدوی نئورئالیسم را که تنها به توصیف می‌پرداخت، پشت سر گذاشت و به‌جای آن شیوهٔ بیان سینمایی فوق‌العاده دقیقی را پایه‌ریزی کرد. «ویسکونتی» که درمیان کارهای سینمایی اش گاه و بی گاه به‌سراغ تآتر و اپرا می‌رفت (معروف‌ترین اجراهای تآتری او **اتوبوسی به‌نام هوس** اثر «تنسی ویلیامز»، **مرگ یک فروشنده** اثر «آرتور میلر»، **لالو کاندر** یا اثر «گلدونی» و **دوشیزه ژولی** اثر «استریندبرگ» بود) پس از فیلم «زمین می‌لرزد» دوباره به سال ۱۹۵۱ به فیلم‌سازی روی آورد و فیلم **زیبارو** را ساخت —فیلمی که اصولاً به‌خاطر نقش‌آفرین آن «آنامانیانی» ساخته شده و فیلمنامه اش را «چزاره زاواتینی» نوشته بود. «آنامانیانی» در این‌جا نقش مادری فعال از طبقهٔ پرولتاریا را بازی می‌کند که مایل است دخترش به‌عنوان ستارهٔ سینما مورد تجلیل قرارگیرد، تا بتواند خوشبختی اش را تأمین سازد. «ماریا کوچونی» کوچک توسط مادرش برای شرکت در مراسم مسابقهٔ انتخاب کودکان هنرپیشه به چینه‌چیتا برده می‌شود؛ چیزی نمی‌ماند که با او قراردادی منعقد کنند؛ درهمین حال است که مادر بالاخره متوجه خطای رفتارش می‌شود. «زیبارو» تأثیر خود را مدیون صحنه های خاصی است که محدودیت های خرده‌بورژوازی را کاریکاتوروار ترسیم می‌کند. اما آنچه سبب شکست فیلم می‌گردد، تغییر ناگهانی محتوای طنزآمیز فیلم به‌تراژدی است؛ وقتی که «آنامانیانی» درمی‌یابد که گروهی دخترش را مسخره می‌کنند: هیچ کس باور نمی‌کند که با وجود

تمامی چیزهایی که در قرارداد پیشنهاد شده‌است، ناگهان مادر بتواند آن را رد کند. چند لحظهٔ احساساتی نیز درفیلم به‌چشم می‌خورد.

پس از ساختن بخشی ازفیلم **ما زن‌ها — ۱۹۵۳** — «ویسکونتی» باردیگر شاهکاری آفرید: **سنسو — ۱۹۵۴.**

ممکن است تماشاگران ابتدا تصور کنند که «ویسکونتی» با این فیلم ــ که داستانش در عصر تجدید حیات سیاسی ایتالیا می‌گذرد و براساس رمان تاریخی «کامیلو بوئیتو»[۲۰] ساخته شده است ــ از نئورئالیسم به‌رمانتیسم روی آورده باشد؛ به‌ویژه که فیلم در دکورهایی رنگین از ونیز عصر گذشته عبور می‌کند. «ویسکونتی» در واقع توانست با «سنسو» نشان دهد که چگونه موضوعی تاریخی از دیدگاه نئورئالیسم تکامل می‌یابد و می‌تواند مورد بحث قرار گیرد، ازدیدگاهی که وابستگی متناوب ومتقابل شخصیت‌ها و شرایط تاریخی، می‌تواند «جنبهٔ تاریخی» هررویدادی را شکل دهد. «سنسو» درتفسیرهای منتقدان ایتالیایی، مرحلهٔ عبورنئورئالیسم ازداستان کوتاه به‌رمان است.

«سنسو» با صحنه‌ای باشکوه از «تروبادورهای»[۲۱] ونیز آغازمی‌شود. سال آغازماجرا ۱۸۸۶ است؛ مبارزات دوران تجدید حیات ایتالیا به‌نقطهٔ اوج خود رسیده است؛ فقط مرکز اصلی رویداد، یعنی ونیز هنوز در اشغال نیروهای اتریشی است. در حالی که از روی صحنه، این ندای قهرمانانه برمی‌خیزد که: «سلاح‌ها را بردارید»؛ «پیروزی یا مرگ»، از طبقه‌های بالا، باران شب‌نامه‌های سفید و سرخ به‌میان جمعیت اعیان فرومی‌ریزد؛ شب‌نامه‌ها مردم را به‌قیام علیه اتریشی‌ها فرامی‌خوانند.

«ویسکونتی» در این فیلم از عشق «لیدیا» (کنتس ایتالیایی) به «فرانتس مالر» (ستوان اتریشی) سخن می‌گوید. عشق سوزان کنتس ایتالیایی باعث می‌شود که وی به همسرش وفادارنماند. او وقار اشرافیت را به‌کنار می‌نهد، به‌دوستانش خیانت می‌کند و سرانجام آنچه را که به‌حیثیت ملی مربوط می‌شود ــ و او در گذشته به‌آن وفادار بوده است ــ نادیده می‌گیرد؛ تا این که روزی پی می‌برد معشوق او، زن‌باره‌ای بی‌شخصیت و وحشی است. کنتس با خشمی بی‌پایان به‌کمک فراریان ارتش اتریش او را دستگیر می‌کند که بلافاصله به‌مرگ محکومش می‌کنند و او درمراسم اعدامش شرکت می‌کند. این عشق رمانتیک پرتب و تاب که رعد و برق توطئه در آن موج می‌زند، در چارچوب «باروک»[۲۲] گونه و پرزرق و برق دکورها شکل می‌گیرد. توانایی حیرت‌انگیز کارگردان در شکل بخشیدن به‌ترکیب تصاویر و هم‌آهنگ کردن رنگ‌ها در هر نمای تازه از نو به‌چشم می‌خورد: در تصاویر دراماتیک و سایه‌روشن پل‌های ونیزی، در «پالا تزو»[۲۳]های سرخ‌فام که قطرات باران در برابر آن برق می‌زند، و در بازار ماهی‌فروشانِ اطراف کانال بزرگ. اما دکورها هرگز برای «ویسکونتی»

20: Camillo Boitto.

۲۱: تروبادور: گروه نوازندگان و خوانندگان دوره‌گرد ولایات ایتالیا.

۲۲: سبک هنری پر زرق‌وبرق قرن هفدهم تا نیمهٔ قرن هجدهم میلادی.

۲۳: پالا تزو: درزبان ایتالیایی به‌معنای قصرهای اشرافی است.

وسیله‌ای برای سوء استفاده نیستند. گرد و غبار سالیان دراز، اشیا و لوازم باشکوه درون قصرها را پوشانده است و دیوارها انباشته از شکاف هاست؛ همان‌طور که یک بار افسر اتریشی به معشوقهٔ ایتالیایی خود می‌گوید: «همهٔ این ها به دنیایی پوسیده تعلق دارند که سقوط خواهد کرد، همان طور که دنیای من سقوط کرد».

جنبش آزادیخواهی و مبارزه علیه ارتش اشغالگر در فیلم «سنسو» پس‌زمینهٔ اصلی ماجرا است. شخصیت های اصلی فیلم با تلاش انقلابیون و محیط محافظه کارانهٔ اشرافیت ایتالیا در تضاد است که شکل نقش برجسته ای واقعی را پدید می آورد. رخدادهای زمانی، کنتر پوان‌وار بر رویدادهای فردی انباشته می‌شوند؛ مرکزیت رویداد دائماً از فرد به جمع و از روانشناسی به تاریخ تغییر می یابد. دیالکتیک موجود میان رویدادی شخصی و اجتماعی، «سنسو» را به صورت مدل فیلمی واقع گرا درمی‌آورد.

«ویسکونتی» در «سنسو» همچنان نئورئالیست باقی می‌ماند: «او بزرگ‌ترین و افتخارآمیزترین رویداد دوران تاریخ کشورش، یعنی دوران تجدید حیات سیاسی ایتالیا را، از دیدگاه جدید سیاسی و اخلاقی و وجدانی ای می‌نگرد، که بیداری ملت ایتالیا را در جنبش نهضت مقاومت علیه فاشیسم و جنگ دوم جهانی تجربه کرده است» (ت. کوتولا).

شب های سفید — ۱۹۵۷ — تجربه ای بود که تا اندازه‌ای در تضاد با دیگر آثار واقع گرایانهٔ «ویسکونتی» قرار داشت. فیلم که براساس رمانی از «داستایوسکی» ساخته شده بود، موفق شد که بر شهرت بیان غیرواقعی و افسانه‌وار اصل ادبی خود پیشی بگیرد. بیانی به دلخواه موجز، دکورهای تآتری، انعکاس نورهایی عجیب، تصاویری اکسپرسیونیستی که با قصه انتخاب شده است، همه و همه کمک می‌کنند که ماجرا و شخصیت های فیلم در فضایی افسانه ای و رؤیایی فرو روند که با ایتالیای امروز که فیلم در آن به نمایش درمی‌آید رابطهٔ چندانی ندارند.

چنین می‌نماید که رمانتیسم پنهان در «سنسو» در «شب های سفید» تا اندازهٔ زیادی مستقل تر شده است. «ویسکونتی» دنیای غیرواقعی و رؤیایی خود را با چنان زیرکی و مهارتی در صحنه ها جای داده است که تنها باید استادی و تجربیات تآتریش یاریش کرده باشد.

«ویسکونتی» در **روکو و برادران** — ۱۹۶۰ — سنت واقع گرایی فیلم های گذشته اش را ادامه داد. این فیلم نه‌تنها موضوعی از ایتالیای دوران معاصر، یعنی مهاجرت طبقات فقیر جنوب ایتالیا به شمال صنعتی را به نمایش می‌گذارد، بلکه با تقابل دو خصلت متضاد دو برادر، یعنی سیمون و روکو، برادر خشن و برادر قدیس، «ویسکونتی» بر آن شد که برای رفتار اجتماعی فرد در اجتماع مدرنِ امروزی پاسخی بیابد. «ویسکونتی» در «روکو» از رمان **ابله** «داستایوسکی» بهره گرفت؛ اما تعبیری جدید از آن به دست داد، درست همان کاری که با رمان I.Malavoglia.[۲۴] اثر «ورگا» انجام داده بود: «ویسکونتی» می‌خواهد بگوید که دنیای امروز دنیای گذشت و صبوری نیست؛ او این مطلب را در

۲۴: نام یکی از رمان‌های «ورگا» است که «ویسکونتی» بر شالودهٔ آن اثر معروف خود «زمین می‌لرزد» را پدید آورد.

قصهٔ خود باز می‌گوید و نشان می‌دهد که چگونه از خود گذشتگی «روکو» هر بار از نو فاجعه می‌آفریند و در پایان از زبان برادر کوچک ترش «چیرو» چنین می‌گوید: «بدی اعمال سیمون همانقدر زیان‌آور است که خوبی های روکو قدیس؛ اما در دنیایی که ما زندگی می‌کنیم نباید همیشه سخن از گذشت و بخشش به‌میان آورد؛ در جامعه‌ای که انسان امروزی آن‌را خلق کرده است، جایی برای آدم‌های مقدسی نظیر او نیست.»

متاسفانه «ویسکونتی» به کمال موفق نشد که تمامی افکار و نظریاتش را در فیلم بگنجاند. چنین می‌نماید که از شخصیت روکو ارزیابی انتقادی شتابزده‌ای شده است. به همین علت است که «ویسکونتی» در پایان ناچار می‌شود که افکار خودش را از زبان «چیرو»، برادر کوچک تر بازگو کند که در کارخانهٔ «آلفارومئو» کار می‌کند و تا اندازه‌ای تجسم «آیندهٔ» خانواده است. این فیلم «ویسکونتی» از نظر یکپارچگی فرم، با فیلم «شب» «آنتونیونی» که همزمان ساخته شده است، قرابت چندانی ندارد. اما اهمیت و اعتبار «روکو و برادران» در این نهفته است که می‌تواند به‌علت ارزش های هنریش، هنوز سرزندگی دیدگاه های نئورئالیستی را در دوران ما به نمایش بگذارد. «ویسکونتی» پس از «روکو» فیلم کوتاهی را به‌پایان برد: در فیلم «بوکاچو ۷۰»، قسمت مربوط به‌داستان **شغل — ۱۹۶۲ —** کار اوست. بحرانی ناگهانی که در روابط زناشویی خانواده‌ای اشرافی موجب جنجال می‌شود، نشان می‌دهد که چه بی حیایی دردناکی بر روابط انسانی «طبقهٔ اشراف» حکومت می‌کند. اما آنچه در این فیلم بیشتر مورد احترام است، افکار و نیات کارگردان، و نه نتیجه گیری های اوست. «ویسکونتی» در این جا نیز به‌علت کارگردانی قدرتمند خود و استفاده از تصاویر شاعرانه، درخششی فوق العاده می‌یابد.

میکل آنجلو آنتونیونی

دو عامل اساسی، آثار «آنتونیونی» را در میان آفریده های سینمایی امروز ایتالیا ممتاز می‌کند و سبب اعتبار و مدرنیسم آن می‌شود؛ «آنتونیونی» تحلیل گر دقیق، و با وجود این، خونسردِ وجدان بورژوازی است؛ وجدانی که در اندیشهٔ بازسازی و انطباق خود با شرایط است.

درون گرایی، وجه مشترک تمامی آثار اوست. از این رو «آنتونیونی» به‌عنوان تحلیل گر روح آدمی، و نیز منتقد اجتماعی باقی می‌ماند. فیلم های او قادر به انجام کاری هستند که زیبایی شناسی نئورئالیستی روزمرهٔ «رُسلینی»، «زاواتینی» و «دسیکا» قادر به انجامش نبود (و «ویسکونتی» هم به آن دست یافت): ترسیم تصویری انتقادی از جامعه‌ای مرفه که به‌تدریج در خود فرومی‌رود و سخت می‌شود و به از خودبیگانگی و خودپسندی می‌رسد. چیز دیگری که علاوه بر این در آثار «آنتونیونی» در خورد ذکر است، نفی قواعد سنتی بیان سینمایی وتلاش در راه رسیدن به‌بیانی منسجم است. از ویژگی های این سبک، حرکات طولانی و پیچیدهٔ دوربین است که شخصیت های فیلم را دور می‌زند و مونتاژِ درونِ تصویر را امکان‌پذیر می‌سازد؛ درست همان گونه که در آثار «ویسکونتی»، «رنوار» و

«ولز» شاهدش بوده ایم.

«آنتونیونی» فصاحت و بلاغت بیان تثبیت شدهٔ سینمایی را به‌نفع تحلیل و بررسی دقیق و بدون پیش داوری واقعیت به کناری می‌نهد؛ این شیوهٔ عمل در فیلم های بعدی کارگردان، به‌نوعی کنجکاوی و بررسی میکروسکوپی رویدادهای کوچک می انجامد که مراحل حساس و اساسی یک رویداد در آن متبلور می‌شود. تکنیک بیان سینمایی «آنتونیونی» ما را به‌یاد تکنیک «رمان نو» می اندازد؛ سهم این کارگردان در توسعه و تکامل هنر سینما، در استفاده از روش های فنی جدید و کشف واقعیت های پنهان برای پردهٔ سینما نهفته است.

«میکل آنجلو آنتونیونی»، زادهٔ ۱۹۱۲، در رژیم «موسولینی» نویسنده و همکار مجلهٔ «سینما» بود که ارگان انتقادی گروه مخالف به‌شمار می‌رفت. در کنار کار اصلی خود، به‌عنوان دستیار با «مارسل کارنه» در ساختن فیلم «میهمانان شب» همکاری داشت و در نوشتن فیلم نامهٔ فیلم **خلبان بازمی‌گردد** اثر «رُسلینی» هم با دیگر نویسندگان همکاری می‌کرد. «آنتونیونی» در سال ۱۹۴۳ دست به کار ساختن نخستین فیلم مستند خود **مردم پو** شد و در ۱۹۴۷ توانست آن‌را به‌پایان برساند؛ میان سال های ۱۹۴۷ و ۱۹۵۰، چند فیلم مستند دیگر نیز پدیدآورد. نخستین فیلم بلند «آنتونیونی» **خاطرهٔ یک عشق** — ۱۹۵۰ — بود که در آن تمامی ویژگی های سبک کار این کارگردان را می‌توان مشاهده کرد. ماجرای فیلم که به آن هر نامی غیر از «خاطره» می‌توان داد، در دنیای بورژوازیِ مرفه میلان می‌گذرد؛ فیلم به‌توصیف کشمکش های عشقی می‌پردازد که در تار و پودِ اخلاقیاتِ شخصیت اصلیش، در احساس گناه و عقده های ضعف و احساس حقارت اجتماعی او با شکست مواجه می‌شود. دو دورهٔ زمانی متفاوت درهم ادغام می‌شوند. فیلم با بررسی های کارآگاهی خصوصی آغاز می‌شود که در تلاش رسیدن به‌نشانه هایی از سرگذشتی قدیمی است. «آنتونیونی» به کمک حرکات پیچیده و درهم آمیختهٔ دوربین، درپی تحقیق در اسرار درونی قهرمان داستان است.

در **شکست خوردگان** — ۱۹۵۲ — که فیلمی اپیزودیک است، «آنتونیونی» به دوران جوانی از دست‌رفتهٔ زمان پس از جنگ می‌پردازد؛ ولی این فیلم هم مانند **بانویی بدون کاملیا** — ۱۹۵۳ —، درام زندگی زن هنر پیشه ای متوسط را بازگو می‌کند. اپیزود «آزمایش خودکشی» — ۱۹۵۳ — در فیلم **عشق درشهر** اثر «زاواتینی» در مجموعهٔ آثار «آنتونیونی» اهمیت کم تری دارد.

«آنتونیونی» باردیگر با فیلم **رفیقه ها** — ۱۹۵۵ — اثر کاملی می‌آفریند. این فیلم بر مبنای اثری به‌نام «زنان تنها» اثر «چزاره پاوزه» پدیدآمد. «رفیقه ها» بررسی ظریف و دقیق و همه جانبه ای از رفتار و حالات زنان در اجتماع است؛ این بررسی در بارهٔ زنانی صورت می‌گیرد که وابسته به‌محیط بورژوایی و اعیانی جامعه اند؛ این فیلم در عین‌حال روشنگر وجدان شکاک سراسر یک طبقهٔ اجتماعی است. شاخص سبک «آنتونیونی» در «رفیقه ها» تغییر سریع حالت های گوناگون از یک صحنه به‌صحنهٔ دیگر است، مثلاً در صحنهٔ گشت و گذار تفریحی در کنار ساحل: گروهی از جوانان ثروتمند که در یک مجلس میهمانی شرکت دارند تصمیم می‌گیرند برای سرگرمی و تفریح بیشتر به‌ساحل زمستانی دریا مسافرت کنند. پس از خروج از اتومبیل های لوکس خود، سرحالی و نشاط

آن‌ها که لحظات قبل کاملاً آشکار بود، یکباره از بین می‌رود: با حال و هوای گرفتهٔ دریا، احساس سرخوردگی و حسادت در آن‌ها اوج می‌گیرد. همه‌چیز بی هدف درهم می‌ریزد و دوربین افراد و گروه‌هایی را در کادر می‌گیرد که ناگهان ماسک شکوه و جلال از چهره‌شان به زیر می‌افتد.

از گفت و گوهایشان چند کلمه‌ای را می‌شود شنید: «دلم گرفته... این مسافرت‌های دسته‌جمعی هم چیز وحشتناکی است...». گروه جوانان در حال و هوای سخت گرفته و دلگیر از هم می‌پراکند. به‌ندرت فیلمی توانسته است با چنین دقت و شفافیتی، ریشهٔ دلتنگی و غمی را که زیر پوشش رفاه اجتماعی نهفته است، تصویر کند.

اما این «غم» به‌عنوان واقعیت اصلی زندگی ترسیم نمی‌شود، بلکه فیلم در پی کشف ریشه‌های آن است: ریشه‌هایی که باید در روابط اجتماعی شخصیت‌های آن جست‌وجو کرد. چیره‌دستی و هنر ایجازی «آنتونیونی» موفق می‌شود که ظاهراً بدون قصد، برخی از جزئیات صحنه‌ها، گفت و گوها و حرکات را به‌شکل موزائیک کنار هم قرار دهد و تصویری از موقعیت روحی قهرمانانش را ترسیم کند.

«آنتونیونی» با فیلم **فریاد** — ۱۹۵۷ — برای نخستین بار درگیر دنیای کارگران شد. درواقع او ساختار فیلم‌های گذشته‌اش را بر «فریاد» نیز تعمیم داد: به‌نظر می‌رسد که «آلدو»، کارگر کارخانهٔ قند نیز که همسرش ناگهان ترکش می‌کند و او ناچار بدون هدف در جاده‌های گل‌آلود دلتای پو سرگردان می‌شود تا سرانجام دست به‌خودکشی می‌زند، تا اندازهٔ زیادی اسیر تنهایی خود شده است؛ برای او هیچ گونه ارتباطی با دنیا متصور نیست. این همان مسأله‌ای بود که درفیلم «خاطرهٔ یک عشق» و «رفیقه‌ها» مطرح شده بود.

با این همه «آلدو»ی کارگر، در یک نکتهٔ اساسی با شخصیت‌های بورژوای فیلم‌های گذشتهٔ «آنتونیونی» تفاوت دارد: او خود را با زندگی بد وفق نمی‌دهد، بلکه تا پایان به‌خوشبختی ویران‌شده‌اش وفادار می‌ماند و از انطباق خویش با محیط سر باز می‌زند. بدیهی است که «آلدو» براثر جدایی از دیگران تحت چنان فشاری است که پایان نخواهد پذیرفت. چنین می‌نماید که مسألهٔ او ریشه در زندگی پیچیده‌ای داشته باشد؛ تصاویری که از فقر و رنج در حوالی پو به‌نمایش درمی‌آید، نشان می‌دهد که در این جا برآوردن آرزوها به ندرت ممکن است امکان‌پذیر گردد. صحنه‌های مهم اعتصاب در پایان فیلم، نمایانگر آنتی تزی است نسبت به‌زندگی قهرمان داستان و در عین حال نمایشگر عدم بازگشت توانایی‌های او. فیلم «فریاد» با ایجاز بصری خود (مناظر خاکستری رنگ سواحل پو) و نیز سازش‌ناپذیری‌اش که امکان بررسی موضوع تنهایی را در فرم و محتوای خود داده است، شاید زیباترین و مشخص‌ترین اثر «آنتونیونی» باشد.

ماجرا[۲۵] — ۱۹۶۰ — به‌هنگام نخستین نمایشش، برانگیزندهٔ واکنش‌هایی در میان ناقدان

۲۵: **ماجرا**، نوشتهٔ «میکل آنجلو آنتونیونی». ترجمهٔ این فیلم‌نامه نخست با نام **حادثه** وسپس در چاپ‌های بعد به نام **ماجرا** توسط مترجم این کتاب منتشر شده است: انتشارات اشرفی، تهران ۱۳۴۷. فیلم‌نامهٔ **صحرای سرخ** نیز از همین کارگردان توسط نگارنده ترجمه و چاپ شده است: انتشارات شب‌تاب، تهران ۱۳۴۹.















لوکینو ویسکونتی
سنسو
۱۹۵۴





میکل آنجلو آنتونیونی
فریاد
۱۹۵۷









سینمایی گردید (همین واکنش ها درباره‌ٔ «رفیقه ها» و «فریاد» هم صورت گرفته بود)؛ نسخهٔ آلمانی فیلم به شکل دردناکی مثله شد. بی تردید، تا به‌حال هرگز بیان سینمایی، همانند «ماجرا» تداوم خود را از دست نداده بوده است.

آرشیتکت «ساندرو»، همراه رفیقه اش «آنا» و گروهی از دوستان ثروتمندش با یک کشتی تفریحی به گردش می‌روند. آن ها در ساحل جزیره‌ای سنگی از کشتی پیاده می‌شوند؛ پس از مشاجرهٔ مختصری که میان «آنا» و «ساندرو» درمی‌گیرد، ناگهان «آنا» ناپدید می‌شود. او به کلی از فیلم خارج می‌شود، بی آن که بدانیم به کجا رفته است. «ساندرو» که در پی یافتن «آنا» است، با دوست او «کلودیا» طرح دوستی می‌ریزد و حتی به او قول ازدواج می‌دهد، اما پس از چند روز در نرد عشق با یک فاحشه به‌وی خیانت می‌کند. ماجرای فیلم که به‌زحمت می‌توان کلاف آن را از هم بازگشود، رویدادها را به‌شکلی پیوسته و مرتبط به‌نمایش نمی‌گذارد، بلکه در ادامهٔ فیلم، از بخش هایی از ویژگی های قهرمانانش پرده برمی‌دارد.

«ماجرا» که بیشتر در روند اثری چون «رفیقه ها» است تا «فریاد»، حالاتی آشنا از شیوهٔ کار «آنتونیونی» را نشان می‌دهد: او تمامی زوایای محیط بورژوازی متمول را در نقاط ضعف پنهانی اش و موانعی که در پیش رو دارد روشن می‌کند؛ و ناگهان، بسیاری از جزئیات ناپیدای ماجرا، اهمیتی تعیین کننده پیدا می‌کنند؛ تماشاگر وادار می‌شود که «بین سطور» فیلم را بخواند. ماجرا، تأکیدی خاص بر مقوله‌ای دارد که از ویژگی های آثار «آنتونیونی» است: تضاد دو جنس زن و مرد. در فیلم «خاطرهٔ یک عشق» همیشه این زنان بودند که تصمیم نهایی را می‌گرفتند؛ مردها به‌شکلی ضعیف، بدون مسؤولیت و فکر سازنده تصویر شده بودند. قهرمان «ماجرا» یعنی «ساندرو»، نه تنها بی تصمیم است و از احساسی ثابت برخوردار نیست، بلکه از نظر شغلی هم آدم شکست خورده‌ای است.

«آنتونیونی» زنان نقش آفرین مقابل «ساندرو» را برعکس به‌صورت آدم هایی مسلط و فاقد خیال‌پردازی، توصیف می‌کند، خواه «آنا» نامزد «ساندرو» که هر وقت دلش بخواهد به‌آن شکل اسرارآمیز ناپدید می‌شود و خواه جانشین او «کلودیا» که «ماجرا» ی «ساندرو» را با دختر فاحشهٔ هتل درسکوت تحمل می‌کند و از آن درمی‌گذرد.

وقتی ما به «ماجرا» در ارتباط با مجموعهٔ آثار «آنتونیونی» می‌نگریم، آنچه را به‌عیان مشاهده می‌کنیم، شکست کلی مرد در رویارویی با جامعهٔ متمدن امروزی و وظایفی است که برعهدهٔ وی گذاشته شده است؛ موقعیتی که شخصیت های زن آثار «آنتونیونی» را وامی دارد که به‌جای پذیرش پیوندی مرسوم تنهایی را برگزینند؛ احتمالاً ترحم متقابل می‌تواند تنها پل ممکن در ارتباط میان زن و مرد باشد. اگر شخصیت های فیلم «ماجرا» در فضایی سرشار از تنهایی و سرخوردگی می‌زیستند و گه گاه به‌تلاشی بیهوده برای رهایی از آن دست می‌زدند، در فیلم **شب** — ۱۹۶۱ — آنچه حاکمیت دارد، بی رابطه بودن کامل است و این خصوصیت تبلور خود را در زبان سینمایی اش بازیافته است.

در معرض خطر بودن مناسبات انسانی در جامعهٔ بسیار پیشرفته و پر رقابت امروزی (موضوع اصلی همهٔ آثار «آنتونیونی») در فیلم «شب» با دقت و ظرافتی بیش از اندازه ترسیم شده است. اما تنهایی «جیووانی» (نویسنده) و همسرش «لیدیا» نیز چنین می‌نماید که در ماهیت خود تغییرناپذیر است. «لیدیا» در رهگذر گردش روزانه احساس می‌کند نسبت به دنیایی که در آن زندگی می کند به کلی بیگانه شده است و بدین ترتیب بی آن که خود بخواهد، با دنیایی نو و پیچیده و ناشناس برخورد پیدا می‌کند. این سکانس خاموش و بی صدا، معادل بصری گفت‌وگوی درونی قهرمان داستان است. تمامی فیلم خصلتی ایستا دارد؛ توسعه پیدا نمی‌کند و مشخص می‌سازد. خستگی و بی علاقگی در همهٔ زمینه های زندگی ریشه دوانده است. «آنتونیونی» با زبان سینمایی خود که اغراق آمیز نیست و فقط وصف می‌کند و گه گاه تا مرز سمبولیسم و ایجاز پیش می رود، به تحلیل دایرهٔ دلتنگی، خودخواهی و تسلیمی می‌پردازد که شخصیت هایش در آن گرفتار آمده اند و رهایی از آن برایشان امکان پذیر نیست و حداکثر ممکن است به شکاکیتی بیانجامد که «لیدیا» گرفتار آن شده است.

فیلم بعدی «آنتونیونی» **کسوف** — ۱۹۶۲ — نام دارد که می‌توان آن را ادامهٔ «شب» دانست: این فیلم از جایی آغاز می‌شود که «شب» پایان گرفته بود. «ویتوریا»، قهرمان داستان، مردی را ترک می‌گوید که یک سال تمام با او زندگی کرده است. دوربین برای لحظه هایی چند هر دو را که ساکت و دور از هم ایستاده اند، در کادر می‌گیرد. «ویتوریا» در محیط بورس — جایی که مادرش سرگرم سفته بازی است — با مردی جوان رو به رو می‌شود که خواستار او است. اما فیلم در نمایش خودخواهی و سطحی بودن مرد هیچ جای تردیدی باقی نمی‌گذارد.

در فیلم «کسوف» در مقایسه با «شب»، عنصر اعمال و رفتار بیشتر در پس توصیف احساس و خودآگاهی ها پنهان می‌شود. آنچه قهرمان «شب» در راه‌پیمایی های طولانی خود در خیابان های میلان درمی‌یابد، در این جا در تمامی فیلم حضوری مستقیم دارد. «آنتونیونی» قادر است به انسان و اشیا بُعدی ناآشنا و بی تفاوت ببخشد، به طوری که احساس کنیم که آن ها در پوسته ای گرفتار آمده اند که سراپای وجودشان را دربرگرفته است. این واقعیت به ویژه در آخرین قسمت فیلم که شخصیت ها به کلی از حیطهٔ نگاه دوربین دور می‌شوند و در این حال کسوف آغاز می‌گردد، آشکارا به چشم می‌خورد. فیلم در این جا راه بر تصاویری حیرت انگیز می‌گشاید که به تضادی رنگ باخته و حال و هوایی تیره و گرفته می انجامد که ناشی از نور خورشیدی است که بی آن که شکسته شود، رو به محوشدگی دارد. این سکانس — به شکلی سمبولیک — با تصویر بزرگ و درخشان و مدور نور چراغ نئونی که شبیه قرص مصنوعی ماه است پایان می‌گیرد. در فیلم هایی که «آنتونیونی» تاکنون ساخته است، شخصیت ها و رویدادها بسط و تکامل نمی‌یابند، بلکه فقط محیط پیرامون است که ترسیم می‌شود: محیطی که ما در حضور عینی آن، شاهد از خودبیگانگی و سرخوردگی ها هستیم. پس از «کسوف» این سوال پیش آمد که آیا این راه به بن بست نخواهد انجامید؟

هم «کسوف» و هم «شب» آشکار می‌سازند که فیلم های «آنتونیونی» فراتر از توصیف پدیدارشناسانهٔ بی قراری ها می‌روند و برخوردار از بعدی انتقادی — اجتماعی اند.

«شب»، تصویرگر شخصیت ثروتمندی از خودراضی و محیط پیرامون او است، و «کسوف»، توصیف بورس رُم است که آشکارا در مسیر سنت انتقادی نئورئالیسم قرار گرفته است؛ این تیپ ها و صحنه ها آشکار می‌سازند که ریشهٔ جهانی دلتنگی ها و پوچی ها از کدام سرچشمه سیراب می‌شود: از حرکات بی‌ثمر اجتماعی، از عادی شدن همهٔ رفتارها، و از خصلت کالاوار و قابل تعویض احساس ها.

سلطهٔ سنت بر سینمای فرانسه

از سال ۱۹۴۹ به بعد، تولید سالیانهٔ سینمایی فرانسه به طور متوسط به یکصد فیلم رسید؛ لیکن این همه موجب شکوفایی اقتصاد سینمایی نگردید؛ اکثراً تولیدکنندگان فیلم احساس می‌کردند که بحرانی آن‌ها را تهدید می‌کند. هر فیلمی که موفقیتی غیرعادی کسب نمی‌کرد، توان رقابت با فیلم‌های امریکایی را نداشت. تولیدات سینمایی فرانسه دوام و بقای خود را مرهون تصمیمات و قوانینی می‌دانست که دولت در جهت حمایت از آن‌ها اتخاذ کرده بود. در ۱۹۴۸ حداقل زمان نمایش فیلم‌های فرانسوی در سینماها از شانزده هفته به بیست هفته در سال افزایش یافت و واردات فیلم‌های امریکایی به یکصد و بیست و یک فیلم در سال محدود شد.

قانون حمایت از تولیدکننده، نخست در سال ۱۹۵۴ با ایجاد بنیاد کمک‌های دولتی به صنایع سینمایی و سپس به نام «جایزهٔ ارزش‌ها» شکل واقعی خود را به دست آورد. «جایزهٔ ارزش‌ها» که توسط کمیسیونی دولتی به صنایع سینمایی پرداخت می‌شد، به یاری فیلم‌هایی می‌آمد که در پیشبرد سینمای فرانسه یا سینمای هنری مؤثر بودند، یا «موضوعات مهم و مسائل اتحاد فرانسه» را می‌شناساندند. به کمک این جوایز چند فیلم برجسته ساخته شد؛ اما بیشتر ساخته‌های سینمای فرانسه که به سیاست قانون حمایت از تولیدکننده عادت کرده بود، در راهی قدم گذارد که سیاست «جوایز ارزش‌ها» ایجاب می‌کرد. «ارزش‌ها» معنی‌اش ترجیح دادن سیستماتیک کارگردانان سرشناس، بازیگران و نوع فیلم‌هایی بود که مقرون به صرفه بودنشان، تضمین شده باشد. از این رو سینمای فرانسه در سال‌های پنجاه، بیشتر اسیر همان رهنمودهای موفق گذشته‌اش باقی ماند؛ استعدادهای جوان ناچار شدند فقط به ساختن فیلم‌های کوتاه روی بیاورند؛ نام کارگردانان تثبیت شده، قلمرو سینما را اشغال کرده بود.

از سال ۱۹۵۹ و آغاز «موج نو» سیاست کمک هزینه‌ها به تدریج ملغی شد و جای آن را سیاست اعتباری اشغال کرد؛ «جایزهٔ ارزش‌ها» از سال ۱۹۶۰ به بعد فقط محدود به فیلم‌های کوتاه شد.

تجدید حیات سینمای کمدی

سینمای فرانسه از جنگ جهانی اول به این سو، در زمینهٔ آثار کمدی، جز چند استثنا، فاقد استعدادهای لازم بوده است. تنها «پی یر پره‌ور» (برادر «ژاک پره‌ور») فیلمنامه‌نویس و شاعر بود که به‌طور پراکنده چند اثر کمدی عرضه کرد.

«پی یر پره‌ور»[1]، زادهٔ ۱۹۰۷، به‌عنوان بازیگر در چند فیلم «ایوومارک آلگره» بازی کرد و مدتی نیز دستیار «رنوار» و «کارنه» بود. در سال ۱۹۳۲ نخستین فیلم خود را پدیدآورد: **موضوع سرپوشیده**، فیلمی بود نیمه سوررئالیستی که فیلمنامه‌اش را «ژاک پره‌ور» نوشته بود:

میلیونری که به‌شدت از زندگی خسته شده است، از این که چند گانگستر او را می‌ربایند سخت خوشحال می‌شود. کلاه‌فروشی فقط با یک کلاه، خرده‌بورژوایی فرصت‌طلب، و آدم‌هایی کج و معوج و خنده‌دار شخصیت‌های درامی را تشکیل می‌دادند که همهٔ ارزش‌های وارفتهٔ طنزی خرد شده را طرح می‌کرد.

همین روحیه در فیلم **خداحافظ لئونارد** — ۱۹۴۳ — نیز هویدا است. «پره‌ور» در فیلم **سفر غافلگیرانه** — ۱۹۴۶ — سرانجام به همان فرمول‌های موفقیت‌آمیز کمدی‌های تعقیب و گریزروی آورد و به تجدید حیات آن‌ها پرداخت: دو نفر دزد یک تاکسی را به‌سرقت می‌برند که قبلاً هرج و مرج طلبان یک گنجینهٔ دولتی استرومبولی را در آن مخفی کرده‌اند؛ آنارشیست‌ها و کارآگاه‌های خصوصی اجیر کنتس استرومبولی به‌دنبالِ تاکسی می‌دوند؛ فیلمِ به‌خاطر تیپ‌های مختلف کمیک آن و ریتم پرتحرک فیلم‌نامه‌اش و همچنین به‌سبب ذوق سرشارش در نمایش بیهودگی‌ها، دارای ارزش‌هایی بود؛ با این همه فیلم «سفر غافلگیرانه» نتوانست موفقیت چندانی کسب کند، ازاین‌رو برای نمایش، روانهٔ فیلم‌خانه‌ها شد. یکی از استعدادهای شاخص کمدی سینمای فرانسه، «تاتی» است.

«ژاک تاتی»[2] (با نام اصلی «تاتیشف»)، زادهٔ ۱۹۰۸، درسال‌های پیش از جنگ درچند فیلم پانتومیم کوتاه شرکت کرد. در فیلم **روز عید** — ۱۹۴۸ — برای نخستین‌بار شخصیت او و سبک واقعی کمدی‌هایش آشکار گردید. داستان فیلم در دهکدهٔ کوچکی در فرانسه می‌گذشت که در آن مقدمات بر پایی جشنی را تدارک می‌دیدند. «تاتی» در آن در نقش یک پستچی دستپاچه، همه چیز را درهم می‌ریخت، و هر جا که می‌کوشید مفید واقع شود، عکسش اتفاق می‌افتاد؛ اوبا همهٔ اشیایی که نمی‌شد از راه «طبیعی» مورد استفاده قرار گیرند، در نبردی ساکت و پانتومیم‌وار بود. اشیای هنری گرانبها وسیلهٔ مبارزهٔ «تاتی» با زنبوری سرسخت، و آزمایش‌های مکرر او برای سوار شدن بر دوچرخه‌ای پایه‌بلند بودند. این فیلم در عین حال کاریکاتوری از ریتم ایده‌آل و شتابناک امریکایی برای تقسیم نامه‌های رسیده را — که «تاتی» بیهوده در تلاش رسیدن به آن بود — ترسیم می‌کند.

در فیلم «روز عید» و **تعطیلات آقای اولو** — ۱۹۵۳ — که شاهکار اوست، «تاتی» نقش

1: Pierre Préver.   2: Jacques Tati.

آدمی را بازی می‌کند که ساده‌لوحی اش با تیزهوشی و آماده به خدمت بودن همراه است و هر بار ازنو با سرخوردگی روبه‌رو می گردد. «تاتی» در «تعطیلات آقای اولو» نشان داد که ناظری هوشمند و هوشیار است: فیلم، طنزی است درخشان دربارهٔ تأسیسات خود کار مراکز تفریحی روزهای تعطیل، در کنار ساحلی که «اولو» به‌عنوان بازنشسته با اتومبیل عتیقه اش در آن ظاهر می‌شود.

قطعات کوتاه خنده‌دار اغلب به‌ترسیم موقعیت های بیهوده می‌پردازند: مثلاً همهٔ میهمانان پانسیون از این که وارد شدنِ «تاتی» موجب ورود هوای گرم می‌شود و او حاضر نیست در را ببندد، به‌فریاد درمی‌آیند؛ مردم ناچار می‌شوند که تشریفات ملال‌آور غذاخوری را تحمل کنند. کمدی «تاتی» بخش های خنده‌آوری از واقعیت را که به‌ظاهر طبیعی می‌نمایند، برملا می‌کند.

«تاتی» در این جا نیز مانند دیگر آثار خود از تداوم بخشیدن به‌جریان داستان چشم می‌پوشد، تا بتواند صحنه های کمیک و غافلگیرکننده را به‌دنبال هم ردیف کند؛ صحنه هایی که بازگوکنندهٔ مایه های اصلی فیلم است، مثل روشن شدن مرتب پنجره ها به‌هنگام استراحت شبانهٔ کسانی که در پانسیون به‌سر می‌برند. «تاتی» در سال ۱۹۵۸ توانست سومین فیلم خود **دایی جان** را به‌پایان برساند: او این بار مدرنیسم متزلزلِ زندگی امروزین را به‌زیر ذره بین می‌برد؛ زندگی روزانهٔ خانواده‌ای ثروتمند و صاحب صنایع را ــ که دستخوش انبوهی از اشیا و وسایل بی معنی است ــ مورد ریشخند قرار می‌دهد؛ «تاتی» شخصاً نقش دایی جان دوست داشتنی و عقب ماندهٔ خانواده را بازی می‌کند. بدیهی است که ما در این جا به‌نوعی ارزش گذاری مثبت شیوهٔ زندگی سنتی در برابر هر نوع مدرنیسمی برمی‌خوریم که پیوسته مسخره می‌نماید و پرسش برانگیز است. بهترین سکانس فیلم آمیزه‌ای است از قطعات خنده‌دار کوتاه، شامل رشته‌ای ظریف از عکس العمل های درهم پیچیده، که یکی در دیگری مستحیل می‌شود. «تاتی» مایه های فیلمش را از یک صحنه به‌صحنه‌ای دیگر، فقط با اندکی تغییر حرکت می‌دهد: تغییراتی جزیی که ضروری است تا ازنو بتوان صحنه هایی خنده‌آور و غافلگیرکننده پدیدآورد.

اخلاق گرایان...

سنت انتقاد اجتماعی سینمای فرانسه در آثار چند سینماگر پس از جنگ نیز همچنان به‌حیات خود ادامه داد، هر چند که نمایشگر گرایشی آشکار نبود. در میان سینماگران فرانسوی، «کایات» و «اوتان ــ لارا» متعهدترین بودند.

«آندره کایات»[۳]، زادهٔ ۱۹۰۴، پیش از آن که به دنیای سینما راه یابد، وکیل دعاوی بود؛ چند رمان و فیلم‌نامه نوشت. پس از ساختن چند فیلم متوسط در سال ۱۹۴۸ فیلم **عشاق ورون** را ساخت که تعبیر تازه‌ای بود از قصهٔ رومئو و ژولیت و فیلم‌نامهٔ آن را «ژاک پره‌ور» نوشته بود. «کایات» موضوع واقعی آثارش را در مجموعه‌ای شامل چهار فیلم به‌دست آورد که به‌مسائل و نارسایی های سیستم

3: André Cayatte.

دادگستری فرانسه می‌پرداخت و در عین حال به مسؤولیت‌های فردی نیز اشاره می‌کرد.

در **عدالت اجرا شده** — ۱۹۵۰ — اعضای یک هیأت منصفهٔ هفت نفره وظیفه دارند که دربارهٔ بیگناهی یا مجرم بودن زنی متهم به قتل تصمیم بگیرند. فیلم به بررسی زندگی اعضای هیأت منصفه می‌پردازد و تصویری انتقادی از چهرهٔ چندتن از اینان را ترسیم می‌کند. «آیا می‌توان از دیدگاهی فردی اصولاً به قضاوت نشست؟»، این پرسشی است که فیلم با سرسختی مطرح می‌کند و پاسخ آن را به تماشاگر وامی‌گذارد. در فیلم **ما همه قاتلیم** — ۱۹۵۲ — «کایات» به توصیف جریان زندگی جوانی می‌پردازد که از نهضت مقاومت به زندگی عادی بازمی‌گردد، بی آن که درک کند که قوانین اجتماعی تغییر کرده است. او ناخواسته به قاتل بدل می‌گردد.

فیلم به‌غیرانسانی بودن قانون اعدام اعتراض می کند و گناه قهرمان داستانش را به گردن اجتماع می اندازد. «کایات» با دقت و حوصلهٔ تمام به‌توصیف محیط آن زندگی می‌پردازد که این جوان در آن رشد کرده است. از موقعیت‌ها و خصلت‌های ساخته شده کاملاً آشکار است که این همه، با قصد و هدف خاصی انجام گرفته‌اند؛ رویدادها با همهٔ رئالیسم ظاهریشان، از خصلتی تصنعی برخوردارند.

فیلم‌های بعدی «کایات» نه‌تنها از نظر شکل ظاهری کمبودهایی داشتند، بلکه از نظر طرح کلی موضوعات نیز دچار ضعف‌هایی بودند. فیلم **قبل از توفان** —۱۹۵۳— به‌مسألهٔ جوانان بزهکار می‌پردازد. در دوران بحران کره، سه مرد جوان و یک دختر متهم به‌قتل و سرقت در برابر دادگاه قرار می‌گیرند. فیلم در تصاویری متفاوت و جدا از هم، والدین و خانواده‌ها را متهم می‌کند: پدر و مادری سیاست‌باز (پدر ضد یهود هم هست) که هیچ‌گاه در فکر فرزندان خود نبوده‌اند، مجرمان اصلی را تشکیل می‌دهند.

اما «کایات» این مقوله را کاملاً سطحی مطرح می‌کند و اهمیت نفوذ جامعه بر کودکان را نادیده می‌گیرد. **پروندهٔ سیاه** —۱۹۵۵— به‌شناساندن بازپرس جوانی می‌پردازد که در پی روشن کردن پروندهٔ یک جنایت است؛ او در این راه با اعمال نفوذهای قدرتمندان مواجه می‌شود که تمامی امکانات را در اختیار خود دارند، و نارسایی‌های سازمان اداری خودش نیز مزید برعلت است. حمله‌های انتقادی «کایات» به‌اشکال مختلف اکثراً به‌بیراهه می‌رفت و در این میان شخصیت‌های فیلمش نیز بیش از هر زمان دیگری ساختگی می‌نمودند. «کایات» پس از «پروندهٔ سیاه»، سری «فیلم‌های رسالتی»[4] خود را به‌پایان برد و سرگرم ساختن فیلم‌های پرماجرای **چشم در برابر چشم** —۱۹۵۶— گردید؛ او در فیلم **گذرگاه رن** —۱۹۶۰— واقعیت آخرین جنگ و سلطهٔ نازی‌ها را قربانی دیدگاه‌های آشتی جویانهٔ خود کرد.

آثار «کلوداوتان — لارا» بعدها به‌ندرت توانست به‌حد فیلم «شیطان در جسم» برسد با این همه اغلب فیلم‌هایی که پس از ۱۹۵۰ پدیدآورد، لحن انتقادی خود را همچنان حفظ کردند.

4: Thesenfilme.

مهمانسرای سرخ — ۱۹۵۱ — برخوردار از لحن نمایش های خنده دار و ترانه های سیاه تلخ بود که خودش و دیگران را دست می انداخت: در مهمانسرایی دورافتاده، همهٔ مشتریان به وسیلهٔ صاحب مهمانسرا و دستیارش به قتل می‌رسند؛ اما زمانی که کشیشی از آن‌جا عبور می‌کند، وجدان همسر صاحب مهمانسرا بیدار می‌شود: او نزد کشیش اعتراف می‌کند و جنایت برملا می‌گردد. فیلم از حالت ترسناک و دوپهلوی حادثه، طنزی خنده دار و گاه بسیار ضدمذهبی پدید می‌آورد؛ در عین حال «لارا» به انتقاد از کوته نگری بورژوازی و پلیدی مسافران می پردازد. پس از ساختن فیلمی روانکاوانه و نه چندان موفق به نام **خدای عزیز بدون مذهب** — ۱۹۵۳ — «اوتان — لارا» همراه فیلم نامه نویسانش «اورانش» و «بوست»، رمان **قلب های بیدار** — ۱۹۵۴ — اثر «کولت» را بر پردهٔ سینما آورد. «کولت» در رمان خود به توصیف عشق شکنندهٔ پسر و دختر جوانی می‌پردازد که به تدریج دوران کودکی را پشت سر می‌گذارند و رشد می‌کنند. «اوتان — لارا» جوهر اصلی داستان را حفظ کرد، اما بر هالهٔ شاعرانهٔ آن، لحنی انتقادی و ضد بورژوایی افزود. عشق کودکان نسبت به هم در تضاد با جامعه تثبیت شده است، تضادی که در این جا در قالب پدر خشن پسر جوان بروز می‌کند. فیلم با ظرافت و دقت بسیار به ترسیم روانشناسانهٔ چهرهٔ قهرمانان جوان خود می‌پردازد؛ اما براین نخستین رابطهٔ پاک عاشقانه، از همان آغاز، سرخوردگی سایه افکنده است؛ «بانوی سپیدپوش» اسرارآمیز، تجسم بی حرمتی و سرخوردگی است.

فیلم **سرخ و سیاه** — ۱۹۵۴ — «اوتان — لارا» — اقتباسی از اثر «استاندال» — نسبت به اصل ادبی خود از انعطاف کم‌تری برخوردار بود، با این همه کارگردان با سبکی که واکنشی خونسردانه دارد و به ندرت به چیزی اشاره می‌کند، معادلی برای شیوهٔ نویسندگی «استاندال» پیدا کرد؛ مایه های اصلی رمان دقیقاً به همان شکل ارائه گردید. «اوتان — لارا» برگرایش های آته ئیستی و انتقاد اجتماعی «استاندال» تأکید ورزید و آن را استادانه با دگرگونی روانی قهرمانش (ژولین سورل) پیوند زد.

مارگریت شب — ۱۹۵۵ — برعکس، تجربه ای بود که می‌خواست افسانهٔ «فاوست» را در دوران معاصر دوباره زنده سازد. با فیلم **عبور ازپاریس** — ۱۹۵۶ —، «اوتان — لارا» به دوران اشغال و بازارهای سیاه آثار گذشته اش بازمی‌گردد؛ فیلم با طنزی تلخ، فضای دورانی را ترسیم می‌کند که در آن بیش از آن که شجاعت وجود داشته باشد، به اصطلاح، اخلاقی بورژوایی و مناسباتی متظاهرانه فرمانرواست. در عین حال «اوتان — لارا» وحشت از گشتاپورا نیز نادیده نمی‌گیرد؛ اما انتقاد او بیشتر متوجه ایدئولوژی خودخواهانهٔ درماندگان در تسلیم و ترحم به خود است. پس از ساختن شماری فیلم های تجاری — مثل **دوران شوربختی** — ۱۹۵۸ — با «بریژیت باردو» — «اوتان — لارا» در ۱۹۶۱ باردیگر اثری درخورد عنایت پدیدآورد که باوجود تضاد میان موضوع مورد ادعا و اجرای نه چندان موفقش، نمایشگر سبک متأخر او است: فیلم **تونباید بکشی**.

داستان مزدی فراری از خدمت سربازی که در زندان به سر می‌برد و سرگذشت کشیشی کاتولیک که «طبق فرمان»، مردی را به قتل می‌رساند و در نتیجه آزاد می‌شود، در فیلم با یکدیگر برخورد

می‌کنند. «اوتان ــ لارا» با کنار هم نهادن دو داستان، به انتقاد سیاسی شدیدی علیه ارتش و ایدئولوژی نمایندگان کلیسا دست می‌زند. اما «اوتان ــ لارا» با همهٔ شجاعتی که از خود نشان می‌دهد، نه موفق می‌شود فیلم «ویرانگرش» را در فرانسه بسازد و نه آن را به نمایش بگذارد؛ فیلم از نظر زیبایی شناسی با شکست روبه‌رو شد. «اورانش» و «بوست» (سناریست های فیلم) شخصیت های فرعی احساساتی را وارد فیلم نامهٔ خود می‌کنند و بدین سان در جست‌وجوی تیپ های مورد علاقهٔ خود، به اشکال قراردادی روی می آورند. انتقاد اجتماعی «اوتان ــ لارا» به سنت گرایی درفرم و محتوا مربوط می‌شود که دیگر درزمان ما، جایی ندارد.

... و سبک گرایان

سبک گرایان سینمای فرانسه در نقطهٔ مقابل هنرمندان اخلاق گرا قرار گرفته اند و علاقهٔ چندانی به‌محتوای اجتماعی آثارشان ندارند و تنها مسأله‌شان شفاف بودن و دقیق بودن فرم است. از کارگردانان این مکتب ــ با همهٔ متفاوت بودن سبک و خصلت هاشان ــ می‌توان از «روبر برسون» و «ماکس اوفولس» نام برد.

«برسون» جزو آن گروه انگشت‌شمار از کارگردانانی است که حاضر به هیچ گونه مصالحه ای با صنایع سینمایی نیستند و به‌راحتی آماده‌اند برای یک دوران طولانی بیکار بمانند، تا ناچار نباشند موضوعاتی بی اهمیت را مورد استفاده قرار دهند. میان فیلم **خانم های جنگل بولونی** و **خاطرات یک کشیش دهکده** پنج سال فاصله افتاد و میان این فیلم و **یک محکوم به مرگ می‌گریزد** ــ ۱۹۵۶ ــ شش سال بیکاری پدید آمد.

«خاطرات یک کشیش دهکده» برشالدهٔ رمانی به همین نام اثر «برنانوس» ساخته شد. «برسون» با تزیین رمان «برای پردهٔ سینما» مخالف بود. او ساختار فیلمش را حفظ کرد و از زبان اول شخص به بازگو کردن قصه پرداخت و از همهٔ «قواعد اساسی» سینمایی چشم‌پوشید: دوربین دست کشیش را به هنگام نوشتن در کادر می‌گیرد و در این حال صدای وی شنیده می‌شود که جملات کتاب خاطرات را می‌خواند و از همین تصویر به‌صحنهٔ بعدی می‌رود. رویدادهای فیلم در تصاویر و صحنه های محدودی جای گرفته اند که با ضرباهنگ آرامی به دنبال هم ردیف می‌شوند. فیلم با زبان سینمایی فشرده‌اش و فقط درچند نمای شاعرانه، تنهایی قهرمان داستان را منعکس می‌کند: مثلاً شاخه های بی برگ درختان پارکی اعیانی که وی در آن قدم می‌زند. بسیاری از صحنه های صامت و تصاویر درشت ــ که آدم را به یاد تکنیک فشردهٔ سینمایی «درایر» می اندازند ــ بیشتر به بازتاب و معنی یک رویداد می‌پردازند، تا خود رویداد.

به‌ندرت می توان فیلمی را یافت که همانند این اثر برای درامی درونی، چنین فرم بصری مناسبی یافته باشد. در این جا قطعه‌قطعه کردن فیلم‌نامه که سبب شده است، تا برخی صحنه ها مانند متن نقاشی شده جلوه یابند، از نظر موضوعی مفهومی دقیق پیدا می‌کند: درچنین فیلم‌نامه ای است که

در آن محدود بودن و پراکنده بودن تلاش های کشیش جوان و بیمار برای جذب و دگرگون کردن دنیای خویش معنی پیدا می‌کند. اما درست آگاهی بر این محدودیت هاست که سبب توانایی او می‌شود؛ او در گفت‌وگویی دراماتیک موفق می‌شود که کنتس بیگانه با فرزند و همسر را — با همهٔ سرخوردگی ها و انتقام جویی هایش — از حالت سکون و تسلیمی که گرفتارش شده است برهاند و به‌سوی خدا بکشاند. این صحنه یک شاهکار سینمایی است. «خاطرات یک کشیش دهکده» را می‌توان چکیدهٔ دیدگاه های «برسون» در برابر نومیدی و تسلیم دانست — و این در بارهٔ همهٔ آثار «برسون» صادق است — که به‌ویژه در بازی موجز و ظریف «کلود لیدو» در نقش کشیش دهکده قدرت و شدت بیشتری می‌گیرد. فیلم در سطحی فوق العاده روشنفکرانه با درگیری ها روبه‌رو می‌شود و در این میان به هیچ وجه پس‌زمینهٔ واقعی رویداد را انکار نمی‌کند: برخورد فیلم با جامعهٔ روستایی ومحیط فاسد اشراف، انتقادی است. شور و علاقهٔ «برسون» به تجریدی تصویری، در فیلم «یک محکوم به مرگ می‌گریزد» باردیگر نمایان می‌گردد. فیلم سرگذشت فرار یکی از رزمندگان نهضت مقاومت از زندان است که به‌مرگ محکوم شده است. مسألهٔ «برسون» در وهلهٔ نخست، موضوع نهضت مقاومت نبود، بلکه تشریح دقیق و ظریف فرار و حالت روحی زندانی بود.

دوربین در نماهایی طولانی به‌ثبت تلاش های او می‌پردازد، از جمله این که چگونه با قاشقی نوک تیز می‌کوشد تخته های در را باز کند. فیلم رابطه ای ریاضی میان سر و صدا، نگاه و حرکات، و نور و دکور ایجاد می‌کند. «برسون» در این فیلم پرده از رویدادهای هر «فضا» یا هر کشش بیرونی برمی‌دارد؛ در پس تلاش هایی که برای فرار صورت می‌گیرد، «برسون» درام درونی انسانی را آشکار می‌کند که تنها به‌خود متکی است و در تنهایی و نومیدی به ادامهٔ برنامه های خود می‌پردازد و در این راه ناگزیر است با سرخوردگی و بدبینی برزمد. «برسون» از بازیگر خود — که دانشجوی رشتهٔ فلسفه بود — خواست «دراماتیک» بازی نکند و بکوشد در بازیش مبالغه راه نیابد.

فیلم بعدی «برسون»، **جیب بر** — ۱۹۶۰ — نشانه های دست استاد را درخود نهفته دارد، اما اثری قانع کننده به‌نظر نمی‌رسد. «برسون» عمل جیب بری را در تصاویری درشت و ظریف و از دیدگاه هنر برای هنر ثبت می‌کند: نبوغ و انعطاف‌پذیری حرکات، و تنهایی کسانی که به این کار دست می‌زنند، وی را مجذوب خود می‌کند؛ اما «برسون» از تمامی این مجموعه، فلسفه ای پدید می‌آورد و به‌قهرمان خود نگاهی مثل «داستایوسکی» می‌بخشد که به‌نظر تصنعی می‌آید.

محاکمهٔ ژاندارک — ۱۹۶۲ — به‌شکلی شگفت‌انگیز ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ کارهای همیشگی اوست. «برسون» به‌شیوه‌ای بی نهایت ساده و مستند، به‌توصیف سرگذشت ژان مقدس می‌پردازد و در این کار از به‌کار گرفتن هرگونه تزیینی به‌شدت می‌پرهیزد. دوربین فقط برروی چند چیز جزیی متمرکز می‌شود: روی چهرهٔ ماسک گونهٔ ژان، قاضی شاعر، راهروها و پله های زندان.

«برسون» گفت‌وگوهای واقعی محاکمهٔ «روئن» را از دهان «ژاندارک» خود بازگو می‌کند و بدین‌سان تصویر محکومی را ترسیم می‌کند که در محاجه ای دیالکتیکی، بر محاکمه‌گران خود برتری دارد — درست برعکس **ژاندارک** «درایر».

گه گاه در این فیلم به وسواسی بصری برمی خوریم که «برسون» در ارائهٔ آن می کوشد. از سوی دیگر متن فیلم نیز برخوردار از جذابیت و کشش فوق العاده ای است. به ویژه گفت و گوهای صحنهٔ محکوم کردن و اعدام «ژاندارک» که اهمیت واقعی آن در انعکاس رویدادهای کوچک، اما اساسی نهفته است.

«ماکس اوفولس»[۵]، ۱۹۰۲ — ۱۹۵۷، که در ساربروکن متولد شد، تا سال ۱۹۳۲ در آلمان مشغول به کار بود. معروف ترین فیلم این دوران او **عشق ورزیدن** — ۱۹۳۲ — یک فیلم اثیری و با ساختاری ظریف است که براساس نوشتهٔ «آرتور شنیتسلر»[۶] ساخته شده است. «اوفولس» در ۱۹۳۳ به فرانسه مهاجرت کرد و به ساختن فیلم هایی دست زد که چندان درخورد یادآوری نیستند. «اوفولس» تا سال ۱۹۴۹ در ایتالیا، هلند، انگلستان و امریکا مشغول کار بود.

دوران شکوفایی واقعی «اوفولس»، درواقع از سال ۱۹۵۰ در فرانسه آغاز گردید؛ در این جا فیلم های او از نظر منتقدان و تودهٔ مردم با چنان استقبالی مواجه شد که ناچار آثار دوران اخیر او را باید در ارتباط با سینمای فرانسه مورد بررسی قرار داد.

علاقهٔ او به برخی از شیوه های بیانی سینما — از آن میان برای حرکت لغزندهٔ دوربین و ترکیب باروک گونهٔ تصاویر، که گاه سبب می شود به محتوا اهمیت کم تری داده شود — باعث گردیده است که «اوفولس» را «سبک گرا» بدانیم، حتی اگر معتقد باشیم که میان آثار طنزآمیز و وابسته به مُد روز او با فیلم های «برسون» یک دنیا فاصله وجود دارد.

«اوفولس» در فیلم **چرخ وفلک** — ۱۹۵۰ — که نخستین فیلم فرانسوی او محسوب می شود، باردیگر از دنیای «آرتور شنیتسلر» بهره می گیرد. دایرهٔ قصه های عاشقانه، با پیوستن «رهبر بازی» به جمع، بسته می شود. فیلم سرشار از طنز است و درعین حال اثیری است؛ گردش چرخ وفلک در آغاز و پایان فیلم می خواهد بگوید که انسان نیز اسیر سرنوشت خویش است و بی آن که خود بداند به دور دایره ای در حرکت است. دکورهای سرشار از ذوق و سلیقه و حرکات آرام و انعطاف پذیر دوربین که جذابیت های امپرسیونیستی را ثبت می کند، از نظر فرم به فیلم کمال می بخشد. «اوفولس» در **لذت** — ۱۹۵۱ — سه قصهٔ کوتاه «موپاسان» را به فیلم برگرداند: **ماسک**، **خانهٔ تلیر** و **مدل**. چنین می نماید که سبک موجز و شاخص «موپاسان» با نحوهٔ کار «اوفولس» کم تر از آثار «شنیتسلر» قرابت دارد؛ هر یک از قصه ها در محدودهٔ خود از جلوهٔ کم تری برخوردارند و شخصیت های آن نیز حضور لازمی را که در اثر «موپاسان» با چند خط مشخص گردیده است، ندارند.

«اوفولس» در این فیلم دوربین خود را رها می کند تا با حرکات آزاد خود بین دکورها، از استودیوها و راهروها بگذرد، از هر شکاف پنجره ای به زور عبور کند و در پی کشف دیدگاهی تازه باشد. فیلم **مادام...** —۱۹۵۳—، بر پایهٔ رمان «لوئیز دو ویلمورن»، سرگذشت تصورناپذیر گوشواره های گرانبهای زوجی را بازمی گوید که با دست به دست گشتن و رسیدن به محل اصلی خود،

5: Max Ophüls. 6: Arthur Schnitzler.

خیانت های زنی را برملا می‌سازد. او به کمک درخشش سردی که حرکات نبوغ آسای دوربین و شیوهٔ ظریف نور پردازی و انعکاس نور آینه برتمامی اشیا ایجاد می‌کنند، آشکارا بر روابط اروتیک پردهٔ غمی کشیده است.

در حقیقت مهم ترین اثر و در عین حال تاج افتخار آثار «اوفولس» **لولا مونتز — ۱۹۵۵ —** است. این فیلم است که با همکاری آلمان و فرانسه ساخته شده و جنبهٔ دیگری از خلاقیت های مدرن «اوفولسی» را به ما نشان می‌دهد: چشم پوشیدن از قصه‌پردازی با بیانی عادی. از فیلم «چرخ فلک» بود که ماجرا، از کنار هم قرارگرفتن داستان های کوتاهی شکل می‌گرفت که به کمک چارچوب های فرّاری به هم می‌پیوست. این ساختار در فیلم «لولا مونتز» توسعهٔ بیشتری پیدا کرد. چادر سیرکی که با نور آبی روشن شده است و داخل آن تیره و گرفته است، محیط فیلم را مشخص می‌کند؛ در این جا زندگی «لولا مونتز» معشوقهٔ یک کُنت اشرافی، در تصاویری باشکوه و در اپیزودهای کوتاه و به کمک سخنان گزنده و تلخ معرکه گردانی شلاق به دست بازگو می‌شود. به هم پیوستن اپیزودهای طنزآمیز در چارچوب داستان نیز از ظرافت خاصی برخوردار است: دراماتورژی هنرمندانهٔ فیلم که هر بار صفحهٔ جدیدی از زندگی قهرمان زن داستان را عیان می‌سازد، معادل خود را در تصاویری می‌یابد که با همهٔ امکانات بر پردهٔ عریض ترسیم شده اند.

سنت ارزش‌ها

سینمای فرانسه پس از ۱۹۵۰ نمایشگر تصویری از گرایش های متعدد فردی و مکتب هایی بوده است که به زحمت می‌توان برای آن نام یگانه‌ای یافت. کارگردانان تثبیت شدهٔ فرانسوی همه ساله سرگرم آفرینش آثاری ارزشمند بوده اند که حتی اگر ما سطحی هم بدان ها بنگریم باز هم نتایج ارضا کننده ای دارند. اما بیشتر این فیلم ها به وسیلهٔ آثاری با قالب هایی مشابه خود شکست خورده اند.

فیلم نامه نویسانی چون « اورانش » و «بوست» که با سناریوهای خود سهم بزرگی در ایجاد ساخته های ارزشمند داشته اند، موضوعات مورد علاقهٔ خود را با همان روش رئالیسم روانشناسانه و تیپ سازی اجتماعی سینمای پیش از جنگ فرانسه به کار می‌بستند. سررشتهٔ همهٔ این ساخته ها در آثار ادبی معروفی بود که به فیلم درمی‌آمد.

انتقاد اجتماعی از این آثار، که مدافع «سنت ارزش» ها خوانده می شدند، رخت بر بسته بود و آن ها دیگر مزاحمتی برای کسی ایجاد نمی‌کردند؛ روانشناسی اشخاص فقط منحصر به روانشناسی فرد می‌شد. درمیان بزرگان سینمای فرانسه فقط «اوفولس»، «برسون» و «تاتی» بودند که فیلم هایشان برخوردار از سبکی خاص و دنیایی ویژهٔ خود بود. مسیر سینمای فرانسه در سال های پس از جنگ را نسل «سالخوردگان» بازگشته از مهاجرت، تعیین کرده بود: «کلر»، «رنوار» و «دووی ویه»؛ در کنار این گروه، نسل «میانسالان» قرار داشت: «بکر»، «کلمان»، «کلوزو»، «کریستیان ژاک» و «لوشانووا». اما همهٔ این کارگردانان در واقع از مدت ها پیش فقط به تکرار فرمول های از پیش داده شده

می‌پرداختند. این موضوع به‌ویژه در آثار «سالخوردگان» بیشتر از آثار دیگران به چشم می‌خورد.

«رنه کلر» در ۱۹۴۶ از امریکا بازگشت. نخستین فیلمی که او پس از بازگشت به فرانسه ساخت، **سکوت طلاست** — ۱۹۴۷ — نام دارد که در حقیقت تکرار یکی از موضوعات کهنهٔ خودش بود، در تجلیل از سینمای بسیار قدیمی فرانسه: یکی از کارگردانان سینما در مقطع جابه‌جایی قرن نوزدهم به بیستم عاشق دختری جوان می‌شود، اما در سنینی به سر می‌برد که ناچار باید او را به دستیار جوانش بسپارد؛ موضوع این فیلم از کتاب **زنان** «مولیر» گرفته شده بود. «کلر» با طنزی دوستانه به‌توصیف پرحرارت فعالیت نخستین کارگاه سینمایی می‌پردازد و بدین‌سان موفق به‌ساختن اثری به‌شیوهٔ دوران «ملی‌یس» می‌شود که به‌صورت فیلم در فیلم به‌نمایش درمی‌آید؛ در این حال شخصیت‌ها و تیپ‌های پس‌زمینه‌ای «کلر»ی و نیز سراپای محیطِ دورانِ جابه‌جایی قرن نوزده به بیست با درشکه‌ها، زنان مُدگرا و کنسرت کافه‌هایش تصویر می‌شود. «موریس شوالیه» نقش کارگردان را با شادی و صمیمیت آدمی خوش‌قلب بازی می‌کند. «کلر» در بازی ظریف با دنیای سراب‌وار سینمای سال‌های ۱۹۰۰، ریشه و اساس هنر خویش را به‌سُخره می‌گیرد؛ درست به‌همین علت شاید «سکوت طلاست» موفق‌ترین اثر او به‌شمار آید.

زیبایی شیطان — ۱۹۴۹ — که تعبیری نو از درام «فاوست» است، برعکس مژده‌بخش پیام‌هایی فلسفی بود: «کلر»، «مفیستوفلس»[۷] را همزاد فاجعه‌ای می‌پندارد که در نتیجهٔ به‌کارگیری اشتباه پیشرفت‌های مادی برسر آدمی فرومی‌ریزد؛ در نگاه «کلر»، علت نفرین شدن زمینیان در آن است که روح خود را به‌علم فروخته‌اند. بدین‌سان «مفیستوفلس» در این‌جا به‌عنوان متخصّص و مکانیک یک کارخانهٔ طلاسازی که براسرارش واقف است ظاهر می‌شود.

«فاوست» که پس از امضای قرارداد به‌صورت نیرویی مقتدر درآمده است «مفیستو» را وادار می‌کند که آینده‌اش را در آینه به او نشان دهد: آیندهٔ او، آیندهٔ یک دیکتاتور است؛ ولی «فاوست» موفق می‌شود قرارداد را لغو کند. اگر ما در آغاز فیلم دوئل میان شیطان و «فاوست» تلاشگر را مسخره‌ای بیش نمی‌یابیم، برعکس «کلر»، در پایان فیلم تصویری از یک اخلاق پرسش برانگیز به‌دست می‌دهد.

«کلر» در فیلم **گل‌های شب** — ۱۹۵۲ — موضوعی را به کار گرفت که رؤیا، واقعیت و طنز را درهم می‌آمیخت و به‌همین علت با روحیه‌اش بسیار سازگار بود: یک معلم پیر موسیقی که در نهان آهنگ می‌سازد و کنسرت پرسر و صدای همسایه به‌شدت موجب آزارش می‌شود، در رؤیا خودش را در گذشته‌ای دور می‌بیند که به‌عنوان پیانیست و شوالیه‌ای باوقار و قهرمانی بزرگ در دوران‌های تاریخی گوناگون مورد تجلیل قرار می‌گیرد؛ اما قهرمان ما سرآخر با واقعیت از در آشتی درمی‌آید. این فیلم شوخ و پرطنز مانند فیلم **میلیون** برخوردار از چارچوبی موزیکال بود. ضعف دوران پیری «کلر» در نیروی سازندگیش برای نخستین‌بار در **مانور بزرگ** — ۱۹۵۰ — آشکار گردید. این فیلم در قصه‌ای بی‌ربط — داستان عاشقانهٔ دون‌ژوان و زنی مطلقه که به‌شوربختی می‌انجامد — و در تصاویری رنگین که

۷: مفیستوفلس: نام ابلیس در درام «فاوست» اثر گوته است.

به‌شکلی نبوغ آسا با افکت‌ها بازی می‌کند، به‌هرز می‌رود. گفت و گوهای پرلکنت وظیفه دارند که دنیای تالارهای اشرافی، نظامیان و شخصیت‌های برجستهٔ «عصر زیبا» را به‌سُخره بگیرند؛ اما طنز او فاقد برندگی است. **پورت دلیلا** — ۱۹۵۷ — باردیگر نمایشگر بازی پرشور و هیجان «کلر» با تیپ‌های انسانی است؛ این‌بار در محیط آشنای حومهٔ پاریس و با موضوعی جنایی. اما فیلم **تمام طلای دنیا** — ۱۹۶۱ — موجب ویرانی استعداد «کلر» در به‌کارگیری شوخ‌طبعی‌هایش گردید و استادی شناخته شدهٔ او را درزمینهٔ آثارنمایشی به‌درماندگی بدل کرد.

اگر می‌بینیم که «رنه کلر» در دوران کهولت هنوز می‌تواند چند اثر درخورد توجه پدیدآورد، به‌آثار دوران پیری «ژان رنوار» باید با تردید و چونان یک شکست نگاه کرد. «رنوار» پس از دوران امریکایی آثارش، نخست در هندوستان فیلم **رودخانه** — ۱۹۵۱ — را ساخت. درواقع این فیلم مستند رنگی برخوردار از قسمت‌های بسیار زیبایی است، مثلاً تصاویر رود گنگ با قایق‌های رها شده یا جشن‌های رنگین بومی‌ها؛ با این همه پس‌زمینهٔ فولکلوریک آن به‌تصاویری مأنوس بدل می‌شود که در آن‌ها داستان دختر جوانی جریان می‌یابد که به‌راحتی می‌تواند در هر کشور اروپایی به‌وجود بیاید. اثر بعدی «رنوار» در ایتالیا پدید آمد: **کالسکهٔ زرین** —۱۹۵۳— براساس نوشتهٔ «پروسپه مریمه»[۸]. «رنوار» در این‌جا «آنامانیانی» را در مرکز کمدی پرجنب و جوشی به‌شیوهٔ «کمدیا دللارته»[۹] قرار می‌دهد؛ اما از این فیلم بدون هیجانات خنده‌دار نکته‌پرانی‌های لفظی، بدون رنگ و تحرک، چیزی جز دنیای آشنای اپرت‌ها و دکورها باقی نماند. فیلم **کَن کَن فرانسوی** — ۱۹۵۵ — اونیز به‌همان اندازه نپذیرفتنی بود، و **اِلنا و مردان** —۱۹۵۶— نمایشگر استعداد باقیماندهٔ کارگردانی «رنوار» بود که به‌خدمت نوعی سرگرمی «سطح بالا» درمی‌آمد.

نهار روی چمن — ۱۹۵۹— اسطورهٔ وابستگی به‌طبیعت را در برابر تنش‌های دانشمندی مسخره قرار می‌دهد و در این راه از به‌کارگیری کمدی خشن لفظی هم کوتاهی نمی‌کند. سرانجام «رنوار» با **سرجوخهٔ گریز پا**— ۱۹۶۲— تصویری مات و بی‌رنگ از «توهم بزرگ» به‌دست داد. البته او دنیای اسیران را توصیف کرد (این‌بار اسرای جنگ دوم جهانی را) ولی بدون رمانتیسم پنهان «توهم بزرگ»؛ در این فیلم خصلت شاخص انتقادی فیلم پیش از جنگ او به شوخی مطایبه‌آمیزی بدل می‌شود. انطباق باذوق حاکم و کلیشه‌های مألوف — که این فیلم «رنوار» نمایشگر آن است— در کار این کارگردان— که آثارمعتبرش نوعی بررسی انتقادی به‌شمارمی‌آمدند— به‌ویژه به‌چشم می‌خورد.

سرانجام «ژولین دوویه»، سومین «بزرگ» بازگشته به‌وطن، درسال‌های پس از جنگ به‌عنوان استاد «آثار خوب» شناخته می‌شود. **هول** — ۱۹۴۱— فیلمی بود دربارهٔ پدیدهٔ دلهرهٔ عمومی نسبت به مردی بی‌گناه که متهم به‌قتل شده است و به‌محیط حومهٔ شهر کوچ کرده است. فیلم **زیر آسمان پاریس** — ۱۹۵۱— موفقیت بزرگی برایش به‌دست آورد. چند سرنوشت طی یک روز در پس‌زمینه‌ای از شهر پاریس درهم گره می‌خورند: پیرزنی به‌دنبال پول است تا بتواند گربه‌هایش را غذا

8: Prosper Mérimée.

۹: *Commedia dellarte*، کمدی‌های بدیهه گونهٔ قرن شانزدهم ایتالیا با تیپ‌ها و لباس‌های مخصوص.

بدهد؛ یک دانشجوی پزشکی در امتحاناتش مردود می‌شود؛ نقاشی دیوانه دست به‌قتلی می زند و دو کودکِ سوار بر قایقی، از رودخانهٔ سن می‌گذرند و به آب های آزاد می‌رسند.

فیلم به کمک تصاویر جذاب و دگرگونی فضاهایش و به‌یاری ادغامِ هوشمندانهٔ رویدادها با پس‌زمینهٔ زندهٔ شهر، برخوردار از قدرت نفوذی بسیار است. اما این همه قادر نیست خصلت پرسش برانگیز ماجرا را نادیده بگیرد، مثلاً جراحیِ قلب را یک دانشجوی پزشکی انجام می‌دهد که در امتحان مردود می‌شود.

زندگی در پاریس فقط در رویدادهای غیرعادی، ملودراماتیک یا شاعرانه انعکاس می یابد؛ حالت شاعرانهٔ فیلم ساختگی است. «کلمان»، «بکر» و «کلوزو»، گروه دیگری از کارگردانان را تشکیل می‌دهند و سبکی را که آن‌ها در دوران جنگ و پس از آن پدید آوردند، پس از ۱۹۵۰ نیز همچنان ادامه دادند.

«رنه کلمان» با فیلم **قصر شیشه** — ۱۹۵۰— نشان داد که سبک گرایی مستعد و استاد رشتهٔ خویش است. او با **بازی‌های ممنوع** — ۱۹۵۲— بیش از گذشته به‌واقعیت نزدیک شد؛ این فیلم شاهکاری به‌شمار می‌رود. داستان «بازی های ممنوع» در محیط روستایی دامنهٔ جنوبی آلپ در دوران جنگ اخیر می‌گذرد. در جاده‌ای روستایی، موج بی پایان فراریان در حرکت است که ناگهان توسط جنگنده های آلمانی مورد حمله قرار می‌گیرد. دختربچه ای کوچک که والدینش را از دست داده است، با سگ مرده اش به‌راه می افتد و به‌خانواده‌ای روستایی پناه می‌برد؛ مدت زمانی را در آن‌جا سپری می‌کند و با پسر بچهٔ خانواده طرح دوستی می‌ریزد. هر دو آن ها دست به‌بازی ترسناکی می‌زنند. جسد حیوانات را در گورستانی مخفی به‌خاک می‌سپارند. دخترک را برخلاف میلش از آن‌جا می‌برند و تحویل مرکز نگه‌داری اطفال بی سر پرست صلیب سرخ می‌دهند. عناصر واقعی و شاعرانه در این فیلم مرتب جابه‌جا می‌شوند، بی آن که انسان بتواند تضاد تنوع سطوح مختلف را احساس کند. سکانس های مربوط به‌حملهٔ هواپیماها به‌فراریان، به‌شدت مستند جلوه می‌کنند؛ جزئیات زندگی روزانهٔ روستاییان نیز واقع گرایانه ترسیم شده است: برخوردهای بین دو خانواده، فضای خانهٔ روستایی، جایی که اثری از جنگ به‌چشم نمی‌خورد؛ فیلم در سکانس ظالمانهٔ پایانی خود، زمانی که دخترک را با خشونت از محیط تازهٔ زندگیش جدا می‌کنند نیز رئالیستی است. اما درست وقتی که دو کودک با هم برخورد می‌کنند، گویی سرزمین رازناک جدیدی پدید می‌آید. فیلم، بازی دفن اجساد در گورستان پنهانی اطفال را به‌شکلی غیرواقعی و اسرارآمیز ترسیم می‌کند. دنیای واقعی و ظالمانهٔ جنگ که بچه‌ها تحت تأثیر آن قرار دارند، در این صحنه ها فقط به‌شکلی غیرمستقیم حضور دارد و با پاکی و ساده‌لوحی متضادی درآمیخته است.

این ساده‌لوحی در تضادی آشکار با احساس به‌اصطلاح مذهبی و سرخوردگی های کوچک خانواده‌ای روستایی قرار دارد. آنچه برای «کلمان» در فیلم «بازی های ممنوع»، در کنار نفی جنگ مطرح بود، تقابل دنیای بچه‌ها و بزرگ‌ترها است. فیلم موفق شد به‌کمک کارگردانیِ ظریف و بازیِ درخشانِ نقش آفرینان کوچکش، زندگی ساده‌ای را در خودمختاری خود به‌نمایش بگذارد و در

عین حال نشان دهد که تأثیرات محیط بر آگاهی کودکان چگونه باید به کار گرفته شود.

در **آقای ریپوا** — ۱۹۵۴ — «کلمان» تصویری نوازدون ژوان به دست می‌دهد که به زنان کمک می‌کند تا در زمینهٔ اجتماعی پیشرفت کنند. «ژرارفیلیپ» در نقش آقای «ریپوا» برخوردار از شوخ طبعی و بی خیالی است و اشتباهات دایمی او موجب محبوبیتش می‌شود. اما «کلمان» بیش از هر چیز در این فیلم کمیک درخشان و پرمایه توانست استعداد داستان‌پردازی خود را به‌نمایش بگذارد: آقای «ریپوا» از اپیزودهای کوچکی تشکیل یافته است. قهرمان داستان برای دختری جوان تعریف می‌کند که قصد دارد قلبش را تسخیر کند. هر صحنه برخوردار از شفافیت و ساختمان دقیقی است؛ دربارهٔ این فیلم گفته می‌شود که‌سبک «کلمان» «به نبرد با ستیزه می‌ماند که تمامی ضربه‌هایش کارگر می افتد و یا همهٔ ضربه ها یکجا جمع می‌شوند تا ضربه ای کاری از آن حاصل آید» (پ. کاست).

«کلمان» در فیلم **ژروه** — ۱۹۵۶ — داستانی واقعی را توصیف می کند؛ فیلم بر شالدهٔ بررسی های بسیار دقیق «زولا» در فقر دنیای کارگری پاریس در عصر ناپلئون سوم ساخته شده است. «کلمان» در چند صحنه به‌شکلی درخشان موفق به‌توصیف محیط گردید؛ مثلاً در اپیزود غذاخوری جشن تولد که باشکوه بسیار تدارک دیده شده و میهمانان در مقابل غذاهایی که پیش رویشان چیده شده بود به‌وجد می‌آیند. اما توصیف محیط برای فیلم خطراتی پیش می‌آورد. تجمع بیش از اندازهٔ جزئیات، جوهر ضعیف رویداد را تحت فشار قرار می‌دهد. فیلم های بعدی «کلمان» گرچه از نظر فرم در همان حد سابق باقی ماندند، اما هر بار چارچوب نوع خود را پذیرفتند: **آفتاب سوزان** — ۱۹۶۰ — فیلمی است جنایی و اصیل؛ **شادی‌های زندگی** — ۱۹۶۱ — محصول مشترک فرانسه — ایتالیا، نوعی کمدی آنارشیستی ایتالیایی است از دوران انتقال قدرت به‌فاشیست ها که می‌کوشد حقیقت تاریخی را در این دگرگونی کشف کند.

«ژاک بکر» در فیلم های بعدیش ثابت کرد که قصه‌پرداز و روانشناس خوبی است. در **ادوارد و کارولین** — ۱۹۵۱ — درست شبیه **آنتونی و آنتوانت** به‌توصیف زوجی تازه ازدواج کرده می‌پردازد که ناچارند میهمانی عصرانه‌ای را تحمل کنند و به این دلیل تقریباً کارشان به‌جدال می انجامد. **کلاه آهنی** — ۱۹۵۱ — درامی عاشقانه از محیط پاریس حوالی سال ۱۹۰۰ را وصف می‌کند: رهبر گروهی عاشق یک دختر موطلایی «کلاه آهنی» شده و در تلاش است که رقیب خود را از میدان به‌در کند، اما در این راه جانش را از دست می‌دهد. در حقیقت قصهٔ «بکر» توصیف قصه‌ای ملودراماتیک نبود، بلکه می‌خواست محیطی را به‌شیوهٔ نقاشی های قدیمی ترسیم کند؛ اما فیلم با عکاسی امپرسیونیستی اش برخوردار از ارزش های فراوانی است و بین رمانتیسمی موجز و طنزآمیز در نوسان است. شخصیت های فیلم وریستی نیستند، بلکه در تلاش «جادو کردن» هستند. با «کلاه آهنی»، «بکر» اثری آفرید که از نظر فرم و زیبایی شناسی تصویری، شاید بهترین فیلم او محسوب شود: با این همه این فیلم نشانه‌ای بود از روی گرداندن از واقعیت های معاصر که در مورد بسیاری از فیلم های فرانسوی اتفاق افتاده است.

فیلم جنایی **به‌پول دست نزنید** — ۱۹۵۴ — برای «بکر» موفقیتی کسب کرد؛ این فیلم ضمن

برخورداری از قصه‌ای کلیشه‌ای دارای صحنه‌هایی بود اثیری و طنزآمیز و حاکی از به‌وجود آمدن نیروی اراده‌ای ناگهانی در انسان، مثلاً وقتی «ژان گابن» به‌عنوان کلاهبرداری کهنه کار، شب‌ها به‌آرامی در برابر آینه دندان‌هایش را مسواک می‌زند، ولی در عین حال چین‌های صورتش را شماره می‌کند. در این جا باردیگر توانایی «بکر» در توصیف آدمی به‌ثبوت می‌رسد.

ماجراهای آرسن لوپن —۱۹۵۷— به‌شیوه‌ای کاریکاتورگونه ماجرای کلاهبرداری‌های نبوغ آسای یک آنارشیست وشیاد را بازگو می‌کند. محیط اشرافی پاریس با نگاهی طنزآمیز نگریسته می‌شود؛ برخوردهای مؤدبانه و اشراف منشانه آن‌روی سکهٔ زندگی کلاهبردارها و انگل‌های اجتماع معرفی می‌شود.

«بکر» در **مونپارناس ۱۹** — ۱۹۵۷ — به‌بازسازی آخرین ماه‌های زندگی «مودلیانی» نقاش می‌پردازد و سرانجام در **حفره** — ۱۹۶۰ — باردیگر به‌موضوع مورد علاقه‌اش بازمی‌گردد: روابط انسانی و بسیار نزدیک افراد یک گروه. این گروه که از افراد جنایتکار خطرناکی، در سلول زندان تشکیل شده است، مقدمات فرار خود را فراهم می‌سازند. «بکر» با محبت و مهربانی بسیار که در دیگر آثارش نیز هویداست به‌توصیف آلات و ابزار زندگی روزانه می‌پردازد و مقدمات فرار را وصف می‌کند. درست از توصیف مفصل اوست که فیلم قادر به‌ایجاد شادی و لذت در تماشاگر می‌شود: این شادی به‌علت امید به‌موفقیت آن‌ها نیست که سرآخر نتیجه‌ای هم پیدا نمی‌کند، بلکه از توصیف کاملی است که صورت می‌گیرد و به‌هنگام آن، دوستی بین زندانیان بروز می‌کند.

در حالی که فیلم‌های «بکر» تا پایان همچنان ارزش‌های انسانی خود را حفظ کردند، آثار «کلوزو» هر چه بیشتر در جهت افزایش ترس و غافلگیری پیش رفتند. در **مزد ترس** —۱۹۵۳— که فیلمی است ویرانگر اعصاب، سرگذشت واقعی چهار مرد به‌شکلی نبوغ آسا توصیف می‌شود که دو کامیون دینامیت را از میان کوهستان‌ها حمل می‌کنند و در این راه کشته می‌شوند. در این فیلم هنوز می‌توان پس‌زمینه‌ای انسانی و اجتماعی را کشف کرد؛ او در محیط بیگانهٔ دهکده‌ای دورافتاده در امریکای لاتین، تصویری وریستی و القایی از چهرهٔ چهار راننده را در تضاد با یکدیگر به‌نمایش گذاشت؛ و در نهایت این امکان را به‌دست داد که بتوان اعتراضی پنهانی علیه سرمایه‌داری را در آن کشف کرد.

علاقه و توجه «کلوزو» در «مزد ترس» تنها متوجه تنظیم موضوعی کاملاً «سینمایی» —حمل دینامیت از بیراهه— و مونتاژی بسیار وحشت‌آفرین است؛ فیلم درپی کشف زیبایی شناسی خشونتی است که به‌شکل موجز بیان می‌شود. فرم هنری آثار «کلوزو» با فیلم **شیطان صفتان** —۱۹۵۵— به‌استقلال بیشتری می‌رسد. در این جا صحبت از قتل مدیر بدخلق مدرسه‌ای است که همسر و معشوقش صورت می‌دهند، اما سرانجام معلوم می‌شود که فریب خورده‌اند. فضای داستان در محیط پانسیون یک مدرسه می‌گذرد. انسان فکر می‌کند که در دنیایی در خود بسته و جهنمی گرفتار آمده است که هر حادثه‌ای، حادثهٔ بعدی را تعیین می‌کند. تکنیکی که به‌کمک آن، جنایت در فیلم صورت می‌گیرد، با تکنیک خود کارگردان یکی است: هر دو آن‌ها از کمالی شیطانی برخوردارند.

«کلوزو» در ۱۹۵۶ دست به تجربه‌ای جالب زد: «رازپیکاسو» — فیلمی طولانی و مستند که نحوهٔ شکل گیری نقاشی ها و طراحی های «پیکاسو» را نمایان می‌کرد. «کلوزو» برعکس در فیلم **جاسوس ها** — ۱۹۵۷ —، به تمرین سبکی مات و رنگ پریده دست زد که کپیه‌ای بود از عناصر «شیطان صفتان» و برخوردار از پیام های فلسفی پرسش برانگیز.

حقیقت — ۱۹۶۰ — درام غم انگیز «تقدیر ساختهٔ» رهبر جوان و نابغهٔ ارکستری است با دختری «مرد کش». اگر در آثار «کلمان»، «بکر» و «کلوزو» هنوز به خصوصیاتی شخصی برخورد می‌کنیم، دیگر کارگردانان فرانسوی به کمک توانایی های خود، در صحنه پردازی مشخص می‌شوند. درمیان این دسته از کارگردانان «با سابقه» می‌توان از «کریستیان ژاک»[10] نام برد.

«کریستیان ژاک» (با نام واقعی «کریستیان موده» — زادهٔ ۱۹۰۴) طی سال های سی به ساختن آثاری تجاری دست زد. در فیلم **گمشدگان سنت آژیل** — ۱۹۳۸ — تحت تأثیر فیلم **نمرهٔ اخلاق صفر** اثر «ویگو»، سرگذشت زیبای ماجراهای مدرسه‌ای شبانه‌روزی را توصیف کرد. موفق ترین فیلم های او **بازگشته** — ۱۹۴۶ — است که «لویی ژووه» در آن نقش انتقام گیرنده‌ای خشن را بازی می‌کند که از سرخوردگی عشقی رنج می‌برد، **یادگار گمشده** — ۱۹۵۰ — شامل چهار اپیزود مفرح و غم انگیز از مرکز جمع آوری اشیای مفقود شده است و **فانفان لا تولیپ** — ۱۹۵۲ — به‌صورت معروف‌ترین اثر «کریستیان ژاک» درآمد. در این جا ماجراهای خنده‌دار و رؤیای «فانفان» خطاکار و پرجنب و جوش به‌شیوهٔ داستان های مضحک غرب وحشی شکل می‌گیرند. او به‌وسیلهٔ دزدان سرگردنه به‌عنوان سرباز اجیر می‌شود و سرآخر تا دامادیِ «لودویک» پانزدهم ترقی می‌کند. طنز محاسبه شده در کاریکاتورسازی از تمامی پیش کسوت ها، ترکیب موسیقی وار سکانس ها، تموّج ریتم و سرانجام کنایه علیه فئودالیسم، به‌فیلم جذبه و کششی خاص می‌بخشد. «کریستیان ژاک» بعدها نتوانست درفیلم های دیگرش، خصلت نمایشی این اثر را تقلید کند.

«لوشانووا» کارگردانی است محبوب که تصادفاً آثاری اخلاقی و سیاسی هم پدیدآورد، ولی دوباره به همان موقعیت متوسطی که داشت سقوط کرد. «ژان‌پل لوشانووا»[11] — زادهٔ ۱۹۰۹ — نخستین فیلم مستند خود **درقلب رگبار** — ۱۹۴۶ — را دربارهٔ نهضت مقاومت ساخت. **وقتی آدم ازمدرسه غافل شود** — ۱۹۴۸ — فیلمی بود بانشاط دربارهٔ روش های نوین آموزش و پرورش در مدارس. «شانووا» با فیلم **بدون دادن نشانی** — ۱۹۵۰ —، متضمن یک داستان معمولی دربارهٔ زنی ولایتی که به‌پایتخت می‌آید تا با فرزندش دیدار کند و در راه، یک رانندهٔ خوش‌قلب تاکسی یاورش می‌گردد — دورنمایی نه‌چندان گسترده و ژرف از زندگی روزانهٔ مردم پاریس را تصویر می‌کند. در این فیلم تأثیری رنگ‌پریده از نئورئالیسم را می‌توان مشاهده کرد که درپی بازیافتن همبستگی با «مردم معمولی» است.

حتی کمدی های بی ادعای **پاپا، ماما، خدمتکار و من** — ۱۹۵۴ — و **پاپا، ماما، زنم و من**

10: Christian Jaque. 11: Jean-Paul Le Chanois.

—۱۹۵۵— نیز برخوردار از این امتیاز بودند که رویدادها را درچارچوبی رئالیستی عرضه می‌کردند. «لوشانووا» در همین زمان فیلم **فراریان** —۱۹۵۴— را ساخت: سرگذشت فرار سه اسیر فرانسوی از آلمان هیتلری. **بینوایان** —۱۹۵۸— که در دو بخش بر پایهٔ اثر «ویکتور هوگو» پدیدآمد، با آن که برجنبه های رمان «هوگو» تاکید می ورزید لیکن از عناصر احساساتی ومعمولی فیلم هایی از این دست بهره می‌گرفت.

آثار کارگردانانی نظیر «هنری دکوئین»، «هنری ورنوی» و «ساشا گیتری» درمرز تجارت محض قرار دارند، اما سرگرم کننده ودلپذیرند. درمیان ساخته های پرشمار «هنری دکوئین»، زادهٔ ۱۸۹۶، تنها یک اثر برجسته خودنمایی می‌کند، اثری که در آن «میشل سیمون» درنقش ماهیگیر شوریدهٔ «رن» و «گابی مورالی» به‌عنوان معشوقهٔ وی بازی می‌کنند: **عشاق بندرسن‌ژان** —۱۹٤۷.

«هنری ورنوی»، زادهٔ ۱۹۲۰، در کنارفیلم های تجاری، فیلمی ناتورالیستی دربارهٔ رانندگان بیابانی ساخت، برخوردار از تکنیکی روشنفکرانه که شرایط دشوار کار را توصیف می‌کرد: **راه بی اعتبار**—۱۹۵۵.

«ساشاگیتری»، ۱۸۸۵ — ۱۹۵۷، یکی ازبزرگان تآترهای فیلم شده، درسال ۱۹۵۱، فیلمی ترسناک و طنزآمیز دربارهٔ مرگ یک شوهر ساخت، به‌نام **تالاروحشت**. و از آن‌پس یکسره هم خود را وقف ساختن فیلم های تاریخی وتجاری کرد.

پیشگامان «موج نو»

شمار کارگردانان فرانسوی سال های پنجاه که خود را درجریان ادبی — سنتی سینما قرارندادند، بسیار کم است. ازمیان این گروه می‌توان از کارگردانان خارجی مقیم فرانسه نظیر «ژول داسن» و «لوئیس بونوئل» نام برد؛ از این گذشته به‌چند استعداد جوان نیز می‌توان اشاره کرد که پیشاپیش در جریان جنبش «موج نو» قرار گرفته بودند.

«آلکساندر آستروک»[12]، زادهٔ ۱۹۲۳، یکی از آن ها بود. «آستروک» نخست به‌عنوان منتقد سینما نام‌آور شد: او در سال ۱۹٤۸ درمجلهٔ "L'Ecran Francais" نظریهٔ خود را دربارهٔ «دوربین — قلم»[13] منتشر ساخت؛ این نظریه پیرامون این امکان به‌تحقیق می‌پرداخت که چگونه می‌توان دوربین را به‌صورت «قلم» مورد استفاده قرار داد. «آستروک» درمخالفت با روش های بیان داستان‌پردازانهٔ سینما چنین نوشت: «سینما به‌زودی خود را از چنگ سلطهٔ جبّاریت بصری، لطیفه های بی واسطه و واقعیت رها خواهد کرد، تا به‌صورت شکلی از نوشته درآید؛ شکلی که همانقدر منعطف وظریف است که زبان مکتوب».

«آستروک» که قسمت اعظم شناخت سینمایی خود را در فیلم‌خانه‌ها و کلوب های سینمایی

12: Alexander Astruc.   13: Camera-Stylo.

کسب کرده بود، سرانجام در سال ۱۹۵۲ امکان یافت که از تئوری به‌عمل بپردازد. او فیلم نیمه بلند **پردهٔ ارغوانی** را ــ که اقتباسی بود از رمان «باربه دوره وی‌یی»[۱۴] ــ پدیدآورد که قصهٔ عشق دختری جوان بود به افسری که در خانه‌شان سکونت داشت و شبی به‌ناگاه در آغوش او بدرود زندگی گفت. تمامی رویداد بدون‌کلام ادامه‌می‌یابد و تنها تفسیر قرائت شدهٔ «دوره وی‌یی» آن‌را همراهی می‌کند. سکوت دایمی شخصیت‌ها به‌فیلم قدرت نفوذی آزاردهنده می‌بخشید؛ این سکوت، به التهاب احساسات، بُعدی رازناک می‌داد. دوربین به‌ترسیم تصاویری می‌پرداخت که در نمایش تضاد سایه روشن تصویر، ازمکتب «مورناو» بهره گرفته بود.

نخستین فیلم بلندی بعدی «آستروک»، **برخوردهای ناجور** ــ ۱۹۵۵ ــ برعکس، سؤال برانگیز بود. «آستروک» در این فیلم به‌موضوعی از زندگی روزانه پرداخت. او کوشید سرگذشت دختری را همراه با ماجراهایی که در محیط روزنامه‌نگاری و ادبی روشنفکران جوان فرانسوی برایش پیش می‌آید، بازگو کند. اما در برابر فرم بصری خاصی که وی به‌یاری نقاشی هوشمندانهٔ سایه روشن پدیدآورد، بی ریشگی اجتماعی شخصیت فیلم او ایجاد تضاد می‌کرد؛ داستان فیلم وی کلیشه ای و غیر محتمل بود. خواستهٔ «آستروک» مبنی براین که «سینما را باید ازجباریت لطیفه ها رهانید» در این جا اسیر فرمالیسم ادبی گردید. «آستروک» با ساختن فیلم **یک زندگی** ــ ۱۹۵۸ ــ براساس نوشته ای از «موپاسان»، سرانجام دوباره به‌همان شیوهٔ قدیمی فیلم‌سازی فرانسوی روی‌آورد. داستان «موپاسان» در این اثر به‌قطعات دراماتیک کوتاهی تقسیم می‌شود و فیلم آن‌ها را تصویر می‌کند؛ تصاویر شاعرانهٔ فیلم بدان عمق خاصی می‌بخشید؛ درپس زمینهٔ فیلم همان جهان بینی تقدیری سینمای فرانسه آشکارا به‌چشم می‌خورد. با این همه «آستروک» دو ابداع نورا پایه ریزی کرد: دوفیلم نخست او به‌صورتی مستقل پدیدآمده و دست کم شیوهٔ بیان سنتی سینما را شکسته بود، حتی اگر بپذیریم که چیزی جایگزین آن نساخت.

یکی دیگر از کسانی که برای مدتی جزو نوگرایان به‌شمار می آمد، «روژه وادیم»[۱۵]، زادهٔ ۱۹۲۸، است. «وادیم» درفیلم **وخدا زن را آفرید** ــ ۱۹۵۶ ــ دست به ابداع نوع خاصی ازفیلم های سینما اسکوب زد؛ در او گرایش به ادبیات از همان آغاز به‌چشم می‌خورد؛ چیزی که بعدها به‌صورت شالدهٔ «موج نو» درآمد. ازنظرفرم، پرکشش ترین فیلم «وادیم» **کسی چه‌می‌داند** ــ ۱۹۵۷ ــ بود.

در این اثرسرگذشت کنتی که دارد پیر می‌شود و داستان دختری که میان عشاق خود سرگردان است، در تصاویری حساس و زیبا از شهر ونیز در زمستان، به‌نمایش درمی‌آید. اما به‌هر حال همهٔ فیلم های «وادیم» برخوردار از خصلتی تجاری بودند؛ خواه این آثار به‌نمایش زیبایی های «بریژیت باردو» می‌پرداختند. (**گوهرفروشان مهتاب** ــ ۱۹۵۸ ــ) وخواه ازمتونی که موفقیتشان قابل پیش بینی بود مانند، **روابط خطرناک** ــ ۱۹۵۹ ــ، یا فیلم های ترسناکی چون **مردن ازخوشی** ــ ۱۹۶۰.

اما در این میان فیلم دیگری پدیدآمد که سینمای آینده را تکامل بخشید: فیلم مستند اثر

14: Barbey d Aurevilly.　　15: Roger Vadim.











ژاک تاتی
تعطیلات آقای اولو
۱۹۵۳







روبر برسون
یک محکوم به‌مرگ فرار کرده است
۱۹۵۶









ماکس اوفولس
لولا مونتز
۱۹۵۵



الکساندر آستروک
پردهٔ ارغوانی
۱۹۵۲













زودگذر — ۱۹۵۵ — ساختهٔ «آنیس واردا»[۱۶]. «آنیس واردا» — زادهٔ ۱۹۲۸ — در ابتدای کار عکاس تآتر ملت «ژان ویلار»[۱۷] بود. فیلم «اثر زودگذر» با همکاری گروه فنی فیلم برداری ساخته شد. فیلم برخوردار از دو سطح است: یک سطح، فیلمی است مستند در بارهٔ یک دهکدهٔ ماهیگیری واقع در جنوب فرانسه و ساکنان آن، که به‌تدریج بر «از خود بیگانگی» آغازین خویش چیره می‌شوند و همدیگر را می‌یابند، و سطح دیگر، ارادهٔ گرایش به‌تجرید و تمثیل را در تصاویری به‌نمایش می‌گذارد. با این‌همه فیلم «اثر زودگذر» آزمایش جالبی بود برای گریز از شیوهٔ داستان‌پردازی متداول روانشناسانه. «آنیس واردا» بعدها به‌ساختن شماری فیلم‌های کوتاه روشنفکرانه دست‌زد، نظیر: **فصل ها، قصرها** — ۱۹۵۷ — در بارهٔ قصرهای لوار، و **از طرف ساحل** — ۱۹۵۸ — در بارهٔ کوت دازور.

«واردا» در فیلم **اپراموف** — ۱۹۵۸ — کوشید تا خیابان موفتار پاریس را از دیدگاه زنی حامله ترسیم کند، زنی که حساسیت خاصی نسبت به همهٔ چیزهای وحشت‌آور و مهوّع دارد. «واردا» موضوعی با همین مایه را در نخستین فیلم بلند خود **کلئو از ۵ تا ۷** — ۱۹۶۲ — به کار بست؛ فیلمی که با دقتِ وقایع‌نگاری مطلق، دو ساعت از زندگی زن جوان خواننده‌ای را ترسیم می‌کند که می‌ترسد سرطان گرفته باشد. هر قسمتِ جزیی از ماجرا که فیلم به‌ترسیم آن می‌پردازد، با دقت بسیار نگریسته شده است: در فواصل ماجرا، گذشت زمان در تصاویری به‌نمایش درمی‌آید که بارویداد آن فاصله ایجاد می‌کند.

«آنیس واردا» موفق شد به کمک روش سینمایی ظریف خود، شیوهٔ داستان‌پردازی مستند و نزدیک به واقعیت را با فضای ذهنی خود درآمیزد.

16: Agnes Varda. 17: Jean Vilar.

جنبش‌های ملی در دیگر کشورهای اروپای غربی

بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی دوم، ساختار اقتصاد سینمایی کشورهای اروپای غربی شکل اصلی خود را بازیافت و برای سال های طولانی آن‌را حفظ کرد؛ چه در مقیاس ملی و چه در مقیاس قاره‌ای.

هولیوود سلطهٔ خود را پس از پیروزی بر متحدین، دیگربار به‌دست آورد: صنایع ملی، یا همچنان به‌صورت ویرانه باقی ماند، نظیر صنایع آلمان غربی، و یا تشکیلات انحصاری خود را حفظ کردند نظیر سوئد. همهٔ کشورها با اختلاف فازی چند ساله، طلوع تلویزیون را — که تولیدات سینمایی همهٔ کشورها را کم و بیش تحت تأثیر قرار داد — احساس کردند.

انگلستان پس از امریکا نخستین کشوری بود که تلویزیون در آن ریشه گرفت. یک دهم سینماها تعطیل شدند. «رانک» با کاهش تولیدات خود و پیوند با سازمان های سینمایی امریکایی — که او در آن‌ها به‌ساختن فیلم می‌پرداخت و فیلم هایشان را پخش می‌کرد — توانست به‌بقای خود ادامه دهد. افزون براین، او به‌شیوهٔ سرمشق های امریکایی خود، در غوغای تلویزیون سهیم شد.

صنایع سینمایی «سونسک» در سوئد همچنان بی‌رقیب ماند. در سال ۱۹۵۰ صنایع سینمایی سوئد طی اعتصابی هشت‌ماهه موفق شد که مالیات های مربوط به‌سینما را کاهش دهد. سینمای اسپانیا بدون نیاز به‌رقابت با تلویزیون و درگیری با دولت، توانست خود را از رنج زخم هایی که در جنگ داخلی برداشته بود، برهاند؛ سینمای یونان نیز با عبور از مشکلا تی پراکنده، به‌تکامل خود ادامه داد. سینمای آلمان در سال های نخست پس از جنگ، هرگز نتوانست خود را از چنگ مشکلا تی که ویرانی سازمان های تولیدی سینمایی و پخش پدیدآورده بود، رها سازد. حتی مؤسسات بزرگ نیز — که بخشی از آن‌ها از سازمان‌هایی نوپدید تشکیل یافته و بخشی هم متعلق به‌سازمان های قدیمی نظیر «اوفافیلم — شرکت با مسؤولیت محدود» بودند — دستخوش بحران‌هایی گردیدند. توسعه و پیشرفت تلویزیون در این زمان صنایع سینمایی را هدف قرار داد؛ با آن که قاعدتاً تجربیات کشورهای دیگر می‌بایستی آن‌ها را پیش تر به‌خود آورده باشد.

فیلم‌های تفریحی انگلیس

در حالی که «کارول رید» و «دیوید لین» تاحد مقلد کارهای خود سقوط کرده بودند و «لارنس اولیویر» برای سال های طولانی فقط به کار در تآتر پرداخته و دولت نیز از جنبش فیلم سازی مستند روی برگردانده بود، فیلم های تفریحی استودیوهای «ایلینگ» به رهبری «مایکل بالکون»[1] به صورت شاخص سینمای انگلیس درآمده بود.

سردمداران این نوع فیلم سازی اکثراً کارگردانان جوانی بودند که پس از جنگ نام آور شده بودند. آثار اغلب آن‌ها با یکدیگر تفاوت چندانی نداشت؛ آن‌ها نشان دادند، که ناظر و توصیف کننده ای مقاوم اند با حسی غریزی برای نمایش تاثیر کمدی های آرام.

ابداع چنین ترکیباتی از کمدی، ساخت فیلم نامه نویسی چون «ت. ای. ب. کلارک»[2] بود. معتبرترین کارگردانان این گروه، «کریچتون»[3]، «کورنلیوس»[4] و «مکندریک»[5] در کنار «هامر»[6]، تمامی نوشته های «کلارک» را برای این منظور در اختیار خود گرفتند. «آنچه در تمامی این آثار یکسان است عبارت است از: اصیل بودن موقعیت و درهم پیچید گی داستانی، ترکیبی از طنز و اسلپ ستیک (بکوب بکوب) و با همهٔ شوخ طبعی ها، توجهی دقیق به پس زمینه های اجتماعی» (گ. لامبرت).

این آثار قدرت خود را ناشی از تضاد بین طبیعی بودن قهرمان فیلم و غیرعادی بودن شرایطی که در آن گرفتار می‌شود، می‌داند. در تمامی این فیلم ها اغلب نوعی خودخواهی موج می‌زند: قهرمانان این آثار همیشه می‌کوشند فضیلت هایی را که انگلیسی ها همیشه به خودشان منتسب می‌دانند، حفظ کنند. در دشوارترین شرایطی که در برابر آن هاست و تهدیدشان می‌کند، عادات و روحیات خود را همچنان حفظ می‌کنند. این تهدید می‌تواند از سوی پیشرفت های فنی، یا فشارهای مالی، یا بخش دولتی باشد؛ اما همهٔ این تهدید کنند گان نیز با شادمانی مورد تمسخر قرار می‌گیرند. «با وجود تمسخر بوروکرات ها و وزرا، همیشه نوعی احترام درونی برآن حکمفرماست. شخصیت های «کلارک» بورژواهای خودرأیی هستند که در دنیای انحصارات، به قواعد بازی رقابت های آزاد پای بندند».

«چارلز کریچتون»، زادهٔ ۱۹۱۰، که در گذشته به برش کاری مشغول بود، با سومین فیلم خود **گریه و هیاهو** — ۱۹۴۶ — که فیلمی جنایی به سبک **امیل و کارآگاه خصوصی** بود، موفقیت خود را آغاز کرد. **یکباره میلیونر شدن** — ۱۹۵۱ — جزء موفق ترین فیلم های این مکتب به شمار می‌رود: سرگذشت کارمند جدی و سر به زیر یک بانک («آلک گینس» در نقشی که برای همیشه او را به صورت تجسم کامل یک فرد انگلیسی درآورد) که سالیان دراز بی سر و صدا در پی انجام نقشهٔ دزدی بزرگی از بانک است.

1: Michael Balcon. 2: T.E.B. Clarke. 3: Crichton.
4: Cornelius. 5: Mackendrick. 6: Hamer.

در **تایت فیلد اکسپرس** — ۱۹۵۳ — اهالی شجاع شهری کوچک، لکوموتیوی را دوباره به کار می اندازند تا بتوانند مقرون به صرفه بودن سازمان راه آهن شهرستان را به اثبات برسانند. نقطهٔ اوج فیلم مبارزه ای است بین قطار بخاری و لکوموتیو و ورود پیش بینی نشدهٔ لکوموتیوی دیگر. بعدها در فیلم **جنگ زن ها و مردها** — ۱۹۵۹ — «کریچتون» — که فیلم نامه نویسش «کلارک» وی را ترک گفته بود — نتوانست چیزی بیش از لطیفه های فیلم های گذشته اش ارائه کند.

«هنری کورنلیوس»، ۱۹۱۳—۱۹۵۸، کارگردان تآتر شیلر برلین پیش از ۱۹۳۳، بعدها روزنامه نگار و کارگردان فیلم های مستند، با فیلم **اجازهٔ ورود به پایملیکو** — ۱۹۴۸ — موفقیت بزرگی به دست آورد: بخشی از شهر لندن پس از کشف سندی دایر بر این که این بخش متعلق به ایالت بورگندی است، از بریتانیای کبیر جدا می شود و غرور خود را به عنوان شهری کاملاً بریتانیایی همچنان حفظ می کند. «کورنلیوس» با فیلم **ژنویو** — ۱۹۵۳ — موفقیت فیلم «تایت فیلداکسپرس» را تکرار کرد: اما این بار به جای لکوموتیو، اتوبوسی فرسوده بود که راه پردست اندازی را طی می کرد و خود را به لندن می رساند.

«آلکساندر مکندریک»، زادهٔ ۱۹۱۲، سناریست و کارگردان فیلم های مستند، با ساختن چهار فیلم، سهم خود را در موفقیت بزرگ فیلم های تفریحی انگلیسی ارائه کرد. در فیلم **وفور ویسکی** — ۱۹۴۸ — جزیره نشینان اسکاتلندی حق خود می دانند که از کشتی های به گِل نشسته، جعبه های ویسکی را بردارند و از آن ها باهوشیاری فراوان نگه داری کنند. «مکندریک» در فیلم **مردی در لباس سفید** — ۱۹۵۱ — برنده تر از معمول — نظام انحصارطلبی صنایع و تشکیلات اتحادیه های کارگری را مورد حمله قرارداد: رؤسای کارخانه در پی اختراع رشته هایی پاره ناشدنی هستند که یک شیمیست سرسخت سرگرم تجربهٔ ساختن آن است. با فیلم **مگی** — ۱۹۵۴ — «مکندریک» یک کشتی کهنهٔ باری بخاری را به دنبال لکوموتیو «کریچتون» و اتوبوس «کورنلیوس» روانه می کند؛ کاپیتان این کشتی با سرسختی می خواهد ثابت کند که زمان بازنشستگی این کشتی هنوز فرانرسیده است. در **قاتلان زن** — ۱۹۵۵ — پنج گانگستر با یکدیگر برسر این که کدام یک از آن ها باید بانوی پیر را به قتل برساند، کشمکش دارند.

«رابرت هامر»، زادهٔ ۱۹۱۱، برخلاف «کریچتون»، «کورنلیوس» و «مکندریک» فیلم نامه های خود را بدون همکاری «ت. ای. ب. کلارک» به رشتهٔ تحریر درآورد. شاید به همین علت فیلم های او دایماً متغیر بود. اما بهترین آن ها، از تمامی آثاری که از «کلارک» الهام گرفته بودند، به مراتب فراتر می رفت. «هامر» پیش از آن که کارگردان شود، برش کاربرجسته ای بود.

فیلم **همیشه یکشنبه ها می بارد** — ۱۹۴۷ — ملودرامی فشرده و از رواج افتاده بود که تا اندازه ای تحت تأثیر **روز آغاز می شود**«کارنه» و **مخالف خوان**«رید»قرارداشت.«هامر» با **قلب های مهربان و نیمتاج ها** — ۱۹۴۹ — به صورت رهبر مکتب فیلم های تفریحی و اصولاً سینمای پس از جنگ انگلیس درآمد. موضوع فیلم در نگاه نخست، مانند همهٔ کمدی های قتل و جنایت است. اما این فیلم از نوع فیلم هایی نظیر **آرسنیک و توری کهنه** و «قاتلان زن»، به مراتب فراتر رفت؛ چه ازنظر علل و دلایل اعمالی

که توصیف می‌شد، و چه از نظر زیبایی و درخشش فرم فیلم. در قهرمان داستان ــ که «لوئیس مازینی» نامیده می‌شود ــ این احساس که از طبقهٔ پست جامعه است، غوغا می‌کند. در او نفرت نسبت به «اجتماع خوب»؟ ــ که مادرش را به جرم ازدواج نامناسب، طرد کرده است ــ تشدید شده است. به همین مناسبت تصمیم می گیرد که منسوبین اشرافی خود را که از نسل «آسکونی دو آسکونی» هستند به قتل برساند، تا بتواند به عنوان دهمین «کنت کالفون» به مجلس نمایندگان راه پیدا کند. او به وظایفی که خودش برای خودش معین کرده است، با متانت تمام عمل می‌کند: «لوئیس» قتل را به شکل «زیباترین هنرها» انجام می‌دهد. برای هر یک از قربانیانش شیوهٔ مرگی مناسب تدارک می‌بیند: آدمیرالی را با کشتی اش به زیر آب می‌فرستد؛ کسی را که دوستدار عکاسی است، به هنگام ظهور عکس می‌کشد؛ و یک افسر بازنشستهٔ توپخانه را به هوا پرتاب می‌کند. سبک فیلم نیز از همین زیبایی طنزآلود و ظرافت داستان برخوردار است و هیچ گاه خود را درگیر هیجانات فیلم های جنایی ترسناک نمی‌کند، بلکه تصویر و کلام را همچون بافتی ظریف درهم ادغام می‌کند. فیلم های تفریحی بعدی «هامر»، **پدر براون** ــ ۱۹۵٤ ــ (بر پایهٔ نوشتهٔ «گ. ک. چسترتون»[7]) و **سپر بلا** ــ ۱۹۵۸ ــ (بر پایهٔ نوشتهٔ «دافنه دموریه»[8]) هیچ گاه به مرز ارزش های فیلم «قلب های مهربان و نیمتاج ها» نرسیدند.

صرف نظر از فیلم «همیشه یکشنبه ها می‌بارد» (اثر «هامر»)، هیچ یک از کارگردانان فیلم های تفریحی انگلیس، اثری جدی و باارزش به وجود نیاوردند. فیلم **قلب تقسیم شده** ــ ۱۹۵٤ ــ (اثر «کریچتون»)، **ماندی** ــ ۱۹۵۲ ــ و **کامیابی خوش رایحه** ــ ۱۹۵۷ ــ (هر دو از «مکندریک») آثاری افتخارانگیز و قطعاتی هدفدار نیستند.

با خروج «مایکل بالکون» از «مترو گلدوین مایر» و واگذاری استودیوهای «آیلینگ» و همکاریش با تلویزیون، در سال ۱۹۵۵ پایان ناگهانی تحولات سینمای تفریحی انگلیس فرارسید. آزمایش هایی نظیر «جنگ زن ها و مردها» اثر «کریچتون» برای احیای مجدد این نوع فیلم سازی، در نطفه خفه شد. در این فاصله سینمای انگلیس به نوعی یکنواختی و ولایتی بودن سقوط کرد که نظیر آن را در قارهٔ اروپا فقط در آلمان می‌توان سراغ گرفت.

دومین جوانهٔ سینمای سوئد و آلف شوبرگ

با ظهور **زندان**، نخستین فیلم «اینگمار برگمن» و **فقط یک مادر** اثر «آلف شوبرگ»، در سال ۱۹٤۹، سینمای سوئد از یک دوران عبور و تجربه گذشت و به دومین دوران شکوفایی خود دست یازید.

فیلم های نخستین «آلف شوبرگ»، اقتباس هایی روشنفکرانه به شمار می‌رفتند که نمایشگر درک فوق العادهٔ سازندهٔ آن ها بودند. این آثار فراتر از احیای تقلید از سبک های سینمایی گذشته (سینمای قدیمی سوئد، اکسپرسیونیسم آلمان، و مکتب روسی) نرفتند.

7: G.K.Chesterton. 8: Daphne du Maurier.

در «فقط یک مادر» — ۱۹۴۹ — این تأثیرات گوناگون برای نخستین بار به‌طور کامل در شیوهٔ داستان‌پردازی مدرن و اصیلی شکل گرفت. این فیلم بر پایهٔ رمان «ایوان لو یوهانسون»[9] ساخته شده بود که شخصاً در نوشتن فیلم‌نامه نیز همکاری داشت. در آن، سرگذشت زندگی پرجنب و جوش زنی روستایی و جوان تعریف می‌شود که در تلاش است تا در مقابله با دنیایی ستیزه‌جو به خوشبختی دست یابد. این رویداد فردی در چارچوب توصیف دقیق زندگی اجتماعی روستایی سوئد در آغاز جا به جایی قرن نوزده به بیست ترسیم شده است. اما «شوبرگ» نمی‌کوشید که سرنوشت ظاهری قهرمان خود را به‌صورت موضوع اصلی جلوه دهد، بلکه واکنش‌های طبیعی و روحی او را به کمک روش هوشمندانهٔ مونتاژ خود منعکس می‌کرد.

تصویر درشت و ثابت بصری فیلم را چهرهٔ زن تشکیل می‌دهد. این چهره با تمامی تغییرات صحنه‌ها، به‌صورتی درشت در پس‌زمینه باقی می‌ماند؛ میزانسن‌های پیرامون او تغییر می‌یابند. حالات چهرهٔ قهرمان داستان نیز به‌صورتی نامشخص تغییر می‌کند. در آغاز فقط نشاط و سرزندگی است که در چهره‌اش هویداست؛ اما بعدها، نومیدی و کار برصورت او آثاری از خود برجای می‌گذارند؛ و سرانجامش رسیدن به مرحلهٔ بیان آگاهانهٔ شک و تردید است. «شوبرگ» توانست در **بازی آسمان** نیز نظیر همین فیلم، استعداد خود را در ترسیم چهره‌ای که روند کمال و پیری در آن نقش می‌بندد، آشکار کند، کاری که فقط «اورسن ولز» در آثار آغازین خود انجام داده بود.

دیالکتیک رفتار فردی و شرایط اجتماعی همچنان به‌صورت موضوع مورد علاقهٔ «شوبرگ» باقی ماند. در **دوشیزه ژولی** — ۱۹۵۰ — از نوشتهٔ «استریندبرگ» — که وی قبلاً آن را به روی صحنه آورده بود — استفاده کرد و این بار تعبیر بصری جدیدی برایش یافت و خاطرات و رؤیاهای دوشیزهٔ روستایی و معشوق خدمتکارش را در قالب تصویری بیان کرد. هربار رویدادی که اکنون اتفاق می‌افتد به گذشته‌های یکی از دو شخصیت اصلی — که از ضمیر وی خطور می‌کند — بازمی‌گردد؛ زمان حال واقعی‌تر از گذشته، نمایش داده نمی‌شود: هر دو آن‌ها بازتاب خودآگاهی اند: این زمان‌ها بدون برش در یکدیگر ادغام می‌شوند؛ زمان به همان راحتی به مکان بدل می‌شود که دوربین از زمان حال به گذشته می‌رود، یا در یک لحظه، هر دو زمان را در پیش و پس‌زمینه به یک اندازه آشکار می‌کند. فیلم‌های **باراباس** — ۱۹۵۳ — براساس رمان «پر لاگر کویست»[10] و «کارین مانزدوتر» — ۱۹۵۴ — که کم و بیش بر شالدهٔ **اریک پانزدهم** اثر «استریندبرگ» ساخته شده است، مانند «فقط یک مادر» به توصیف سرگذشت مبارزهٔ طولانی آدمی در راستای خودسازی می‌پردازد. از زمانی که باراباس دزد، آزاد شده است تا مسیح به جای او کشته شود، می‌کوشد خداوند را که «صاحب» اوست، بی آن که او را دیده باشد، بشناسد. «کارین مانزدوتر»، دختر روستایی، از همان دوران کودکیش به‌صورت معشوقهٔ سلطان درمی‌آید و در سن بیست و شش سالگی به فاصله کوتاهی همسر و بیوهٔ او می‌شود؛ بقیهٔ دوران زندگیش را در تبعید به تربیت فرزندانش می‌پردازد. همین که «شوبرگ» در این جا از زمان حال دور

9: Ivan Lo-Johansson. 10: Pär Lager Kvist.

می شود، گرفتار سبک تزیینی قصه های مذهبی می گردد، قصه هایی که سرمشق خود را در فیلم های دوران صامت یافته بودند، بی آن که آن ها را مانند فیلم هایی با موضوعات مربوط به دوران معاصر، بتواند به شکل دلخواه درآورد.

فیلم های جدید «شوبرگ» نیز که دارای موضوعات باب روزاند، نشان می‌دهند که قدرت ابتکار و ابداع او به حد فیلم های «فقط یک مادر» و «دوشیزه ژولی» نمی‌رسد.

پرندهٔ وحشی —۱۹۵۵— و **آخرین زوج**، **اخراج** —۱۹۵۶— و **قاضی** —۱۹۶۱— که این یکی بر پایهٔ فیلم نامهٔ «اینگمار برگمن» ساخته شده، درام هایی هستند مربوط به دوران بلوغ نوجوانان و به شیوهٔ آثار نخستین «برگمن». با این فیلم ها، سبک کارهای دوران صامت دیگر باره از سرگرفته می‌شود و همین خود موجب می‌گردد که این آثار، کهنه به نظر آیند، درست همان گونه که «فقط یک مادر» و «دوشیزه ژولی» در زمان ظهورشان، نو می‌نمودند.

اینگمار برگمن

«اینگمار برگمن» پیش از آن که با «زندان» —۱۹۴۹— برای نخستین بار فیلمی را به تنهایی پدیدآورد، پنج فیلم بر شالدهٔ نوشته های دیگران ساخته و دو فیلم نامه هم نوشته بود که کارگردانانی دیگر آن ها را به فیلم برگردانده بودند.

«برگمن» تقریباً تمامی آثار بعدیش را به عنوان «سینماگر مؤلف» پدیدآورد؛ فقط به شکلی استثنایی و بعدها کاملاً نادر از نوشتهٔ دیگران بهره گرفت، یا نویسندهٔ دیگری را به عنوان همکار برگزید، یا کارگردانی آثارش را به کس دیگری واگذار کرد. درست به همین دلیل بود که هر اندازه فیلم های او شکلی شخصی تر به خود می‌گرفت، از سرمشق های خود و ارتباط با شرایط زمانی دورتر می‌شد.

درفیلم های اولیهٔ «برگمن» — همین طور در «زندان» و در **تابستانی طولانی** — ۱۹۵۰ — و در **تابستانی باامونیکا** — ۱۹۵۲ — زوج های جوان در برابر دنیای خصم آلود به مبارزه می‌پردازند و عشق آنان بین مخالفت های ظاهری و ناتوانی عشاق درهم می‌شکنند، یا دست کم لطمه می‌خورد.

درفیلم های دیگر، **تشنگی** — ۱۹۴۹ —، **به شادمانی** — ۱۹۴۹ —، **اشتیاق زنان** —۱۹۵۲— و **غروب دلقکان** —۱۹۵۳—، زنان و مردان مسن ترند که زندگی مشترک برایشان به صورت مسأله درمی‌آید، یا درآمده است. «برگمن» در کمدی های اوایل سال های پنجاه، درجست وجوی خوشبختی و عشق، تا مرز کمدی های سبک پیش می‌رود: **درس عشق** —۱۹۵٤—، **اشتیاق زنان** و **لبخند یک شب تابستانی** —۱۹۵۵.

قهرمانان فیلم های بعدی «برگمن» به طور کامل به خود متکی می‌شوند، مانند شوالیه ای که از جنگ های صلیبی بازگشته (**مُهر هفتم**[11] —۱۹۵٦—)، پروفسور پیر (**توت فرنگی های وحشی**[12]

۱۱—۱۳: سه فیلم نامهٔ «اینگمار برگمن»: **مُهر هفتم** (۱۳۵۰)، **توت فرنگی های وحشی** (۱۳٤٦) و **همچون در یک آینه** (۱۳٤۵) از سوی مترجم این کتاب به فارسی ترجمه و منتشر شده است. به ترتیب: انتشارات رز، تهران ۱۳۵۰— انتشارات اشرفی، تهران ۱۳٤۸— انتشارات ابن سینا، تهران ۱۳٤٦.

–۱۹۵۷–)، زنان جوان مؤسسهٔ وضع حمل (**در آستانهٔ زندگی** –۱۹۵۸–)، شعبده‌باز افشا شده (**چهره** –۱۹۵۹–)، دهقان ثروتمندی که در اوج هیجان روحی دست به‌قتل می‌زند، (**چشمهٔ باکرگی** –۱۹۶۰–)، و زن جوان و روانی (**همچون در یک آینه**[۱۲] –۱۹۶۲–) که در جنون خویش در جست‌وجوی خداوند است و او را فقط در قالب عنکبوتی سیاه و شریر می‌تواند بیابد.

رویدادهای آشکار، هر بار بیش از پیش در آثار «برگمن»، در تفکر و اندیشه دربارهٔ هستی و نیستی، زندگی و مرگ و تولد و پیری مستحیل می‌شود. اما این اندیشه با سرسختی تمام به‌دور مرکزیتی به‌نام «خدا» چرخ می‌زند. ولی این مرکز همیشه خالی می‌ماند؛ خدا خود را نمی‌شناساند. از سوی دیگر برای قهرمانان «برگمن» هر بار پرسش هایی مطرح می‌شود که جنبهٔ مذهبی دارد؛ مهم‌ترین آن‌ها پرسش دربارهٔ معنا و مفهوم مرگ است. اعتبار و اهمیت آثار «برگمن» همان گونه که «ا. رومر» در بارهٔ «مُهر هفتم» گفته است، در اصیل بودن نوع فلسفه‌شان نیست، بلکه بیشتر در نوع «کاربرد دقیق» پردهٔ سینماست، برای نمایش دگرگونی های این اندیشه. این کسب اعتبار را بیشتر باید به‌حساب «برگمن» سناریست گذاشت. فیلم های پیش از «زندان» او، بیشتر شکل روایتی مستقیم داشتند. «برگمن» با فیلم «زندان»، از شیوهٔ بیان سنتی دور می‌شود. قصه به‌حداقل ممکن کاهش می‌یابد و منحصر به‌چند موقعیت و حالت اساسی می شود که به‌دور آن، بافتی پیچیده و محکم از واکنش های بیانی، خاطره‌ها، رؤیاها و شخصیت‌های متضاد سربر می‌آورند، یا دیالکتیک این عوامل با بازمانده های قصه، رویداد را پایه‌ریزی می‌کند.

«برگمن» در فیلم «زندان» مجموعه ای از حوادث و پیش آمدها را بر پردهٔ سینما می‌ریزد که شبیه درام‌های دوران بلوغ فیلم های گذشتهٔ وی هستند. اما در عین‌حال با این حوادث فاصله پیدا می‌کنند و در معرض واکنش قرار می‌گیرند. فیلم با این پرسش آغاز و پایان می‌یابد که آیا می‌شود فیلمی در بارهٔ دوزخ ساخت؟ و درپایان بدان پاسخ منفی داده می‌شود. آنچه تماشاگر در رویداد فیلم، یعنی در گفت‌وگوی زوج های فیلم مشاهده کرده است، چیزی جز «فیلمی در بارهٔ دوزخ» نبوده است. –طبق گفتهٔ «سارتر» «دوزخ، دیگرانند» –رابطهٔ دیالکتیکی بین «قالب» و «رویداد اصلی» درهمین فیلم تکرار می‌شود.

در این فیلم صحنه ای صامت به‌نمایش گذاشته می‌شود که کل موضوع را دوباره منعکس می‌کند. در این جا نیز همانند چند اثر دیگر، عناصر گوناگون رویداد، به‌مقابلهٔ یکدیگر برمی‌خیزند: در «تشنگی»، سفری با قطار از میان کشور ویران شدهٔ آلمان، بهانه ای می‌شود برای بازگشت به گذشتهٔ زوج مسافر. در «تابستانی طولانی»، زن قهرمان داستان، به‌یاد خاطره‌ای عشقی از تابستانی می افتد که با شرایط کنونی او در تضاد است. در «اشتیاق زنان»، داستان زندگی زناشویی چهار زن که برای همدیگر تعریف می‌کنند، تصویر می‌شود. آدم هایی از این گونه را می‌شود تا جزییاتشان دنبال کرد: دیزالوهایی از حقه‌های سینمایی («تابستانی طولانی»)، صحنه های تآتری («لبخند یک شب تابستانی» و «همچون در یک آینه»)، و لطیفه های تعریف شده و تصاویر نقاشی شده («غروب دلقکان») به‌چشم می‌خورند. تکنیک مونتاژهایی از این گونه، مدت ها فاقد استحکام بود. اما

اینگمار برگمن
توت‌فرنگی‌های وحشی
۱۹۵۷













خوان آنتونیو باردم
خیابان اصلی
۱۹۵۶

















رابرت هامر
قلب‌های مهربان و نیمتاج‌ها
۱۹۴۹















آلف شوبرگ
دوشیزه ژولی
۱۹۵۰





بالاخره عناصری مجزا از هم، با یکدیگر درهم می‌آمیزند و به روند اندیشیدن می انجامند؛ اندیشه ای که در آن، بینش و تصور، حال و گذشته، عینیت و ذهنیت و رویداد و انتقاد از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. در «مُهر هفتم» و «توت‌فرنگی های وحشی» این وحدت به بهترین شکل متجلی شده است.

فیلم های «برگمن» در ابداع شیوهٔ داستان‌پردازی، ساختار و گفت‌وگوها بیشتر دارای اصالت و سبک است تا در صحنه‌پردازی. «ژ.سیکلیه» می‌گوید: «برگمن»، در زمینهٔ کارگردانی، نوپرداز نیست؛ آفرینشگری انقلابی هم نیست و هرگز هم نخواهد بود. او سینما را به‌عنوان ابزاری برای بیان افکار خود به کار می‌گیرد».

گاه بسیار اتفاق می افتد که مفهوم به مراتب فراتر از چارچوب فرم سینمایی می‌رود. نتیجه اش اعتبار یافتن سمبل هاست. در پس بسیاری از صحنه های فیلم های پرسش برانگیز «برگمن»، سرمشق او «مارسل کارنه» را می‌توان تشخیص داد: در فیلم «زندان»، شعاع گستردهٔ نورخورشید برجسم بی‌روح کسی که خودکشی کرده است می‌تابد و این درست شبیه نمای پایانی فیلم «روز آغاز می‌شود» «کارنه» است. «برگمن» هرگز نمی‌گذارد که نور و سایه به‌عنوان حاملین اعتباری پنهانی، ارزش خود را از دست بدهند. صحنه ها اغلب برخوردار از خصوصیاتی یکسانند. موضوع قفس، هر بار از نو تکرار می‌شود: به‌صورت اتاق زیر سقف در «تشنگی» و «درس عشق»، هوای راکد در «اشتیاق زنان» و داخل یک درشکه در «چهره».

اهمیت جزئیات همیشه در مفهوم کلی مستحیل نمی‌شود. نماهای سمبولیک درشت و نماهایی از جزئیات — پرنده ای پرشده از کاه در بالای در ورودی پانسیون (زندان)، و صحنهٔ مقدمات خودکشی از شکاف چشمان یک گربه **غروب دلقکان** — بی هیچ گونه دلیلی در مجموعهٔ تصاویر جا داده شده است. «همچون در یک آینه» نیز در چنین محیط سمبولیکی جریان می‌یابد: در چشم انداز ساحلِ جزیره‌ای تنها و بی‌درخت در دریای شرقی؛ که باطن واقعی شخصیت ها (سرخوردگی ها و تلاش کاوشگر آنان در تحقق خواسته هایشان) برملا می‌شود. از سوی دیگر این فیلم شاید در مجموعهٔ آثار «برگمن»، درخودبسته‌ترین و بی ادعاترین آنان باشد؛ ساختار فیلم شبیه فیلم های مجلسی است؛ فیلم هایی که در آن ها فرم سمبولیک و واقعیت ملموس بدون هیچ رشته ای با یکدیگر پیوند خورده اند.

فیلم های «برگمن» از نظر ساختار بصریشان همچنان به سرمشق های گذشتهٔ خود وابسته ماندند: به تأثیرات «شوسترم» و «استیلر» و همچنین اکسپرسیونیسم آلمان، به «درایر» و «کارنه» و به آثاری از هنرهای تجسمی.

او گه گاه تلفیقی از سبک های گوناگون هنری را به‌عنوان شالدهٔ سبک خویش برمی‌گزیند: اپیزودهایی از «اشتیاق زنان»، سطوح گوناگون آگاهی و شناخت در «غروب دلقکان» و «توت‌فرنگی های وحشی» با سبک های متغیری شکل گرفته اند. تنها در فیلم «مُهر هفتم» است که تأثیرات گوناگون کاملاً با هم درآمیخته و به‌صورت سبکی استوار جلوه می‌کند: در این جا خاطره های آپوکالیپسی[۱۴] دوران قرون وسطایی با موضوعاتی که در شکل سینمایی به هم دیگر نزدیکند به‌صورت ←

سبکی اصیل درمی‌آیند. تلاش‌های فرم‌گرایانه در فیلم‌های موفق دیگری چون «توت‌فرنگی‌های وحشی» و «در آستانهٔ زندگی»، برآنند که راه‌یابی تجربی به‌واقعیت‌های غیرساختگی را آزاد بگذارند. حضور مستقیم انسان و اشیا موجب شکست هرگونه گرایش به‌سمبولیسم می‌شود. برعکس در هر کجا که واقعیت زنده و تجربه شدهٔ مادی سبب محوفرم می‌شود، خنثایی حرفهٔ هنری آغاز می‌گردد، مثلاً در «چشمه باکرگی».

استعداد «برگمن» در گزینش و رهبری هنر پیشگانش هرگز کاستی نمی‌گیرد. در همین هنر پیشگان است که ناب‌ترین احساس او برای انسان نومید و به‌انتها رسیده، آرزومند و شکاک و رنجیده از اعتمادی فریبا، شکل می‌گیرد.

ورود اسپانیا و یونان به تاریخ سینما

تصویر سینمای اسپانیا در سال‌های پنجاه شبیه تصویر سینمای ایتالیا در سال‌های آخر دوران فاشیسم است: در این‌جا و آن‌جا، کارگردانانی که اغلب جوان بودند، با وجود فشارهای شدید سانسور، علاقه‌شان را نسبت به‌واقعیت بروز می‌دادند و آثاری پدید می‌آوردند که نشانهٔ بالایی از احترام نسبت به‌قدرت‌های حاکم در خود نداشتند و با فیلم‌های تبلیغی و هراس‌آور به‌مقابله برمی‌خاستند. بدیهی است که سینمای اسپانیا می‌توانست در انتظار **سال صفر** بماند. سینمای اسپانیا کم و بیش دوره‌های کوتاهی از رونق اقتصادی را پشت‌سر گذاشته بود، مثلاً در جنگ جهانی اول و پس از به‌کارگیری صوت، اما هربار پیش از آن‌که استعدادهای هنری جوان، دوام و قوامی بگیرند، رونق اقتصادی برطرف شده بود. جنگ داخلی، هر دو امید سینمای اسپانیا، یعنی «لوئیس بونوئل» و «کارلوس ولو»[15] را روانهٔ تبعید کرد؛ بعدها هر دو آن‌ها موجب شدند که مکزیک به‌صورت یک کشور پیشرو سینمایی در قلمرو ممالک اسپانیایی زبان درآید.

بهایی که سینمای اسپانیا برای حمایت رژیم «فرانکو» ناچار به‌پرداختش گردید، همانا همسازی معنوی و سیاسی باقدرت حاکم بود. استودیوهای فیلم‌سازی مادرید سال‌های طولانی غیر از فیلم‌های فولکلوری تجاری، افسانه‌های جنگ داخلی و داستان‌های مذهبی، چیز دیگری به‌وجود نیاوردند. پس از جنگ استعدادهای جدیدی از کلوب‌های سینمایی ــ که هنوز از سال‌های بیست باقی مانده بودند ــ سر بیرون آوردند. در سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۰ یک آکادمی سینمایی، آرشیوفیلم و چندین مجلهٔ معتبر سینمایی ایجاد گردید.

نویسندگان و کارگردانانی که بعداً موجب تجدید حیات سیاسی اسپانیا شدند، شناخت تاریخ سینمایی خود را در فیلم‌خانه‌ها و کارعملی خود را در آکادمی فراگرفتند. با ظهور فیلم **درود بر آقای مارشال** ــ ۱۹۵۳ ــ دگرگونی‌هایی که در پیش بود، آغاز گردید؛ نویسنده و کارگردان آن دو نفر

←
۱۴: تصورات مکاشفه‌آمیز.

15: Carlos Velo.

ازفارغ التحصیلان آکادمی به نام های «خوان آنتونیو باردم»[۱۶] و «ل. جی. برلانگا»[۱۷] بودند.

«خوان آنتونیو باردم»، زادهٔ ۱۹۲۳، پیش از آن که در آکادمی نام نویسی کند، دیپلمهٔ کشاورزی بود. هنوز دانشجو بود که همراه «برلانگا» فیلم نامه ای نوشت که به فیلم درنیامد و همراه او فیلم **چه زوج خوشبختی** — ۱۹۵۱ — را ساخت که کمدی ساده‌ای بود از سفر زوجی جوان که در قرعه کشی، برندهٔ این مسافرت شده بودند.

هنر پیشگان — ۱۹۵۴ — که داستانی بدبینانه اززندگی هنر پیشگان محروم تآتر بود، نخستین فیلم مستقل «باردم» به شمار می آید. «باردم» با فیلم **عید نشاط آور** — ۱۹۵۴ — باردیگر به فیلم های تفریحی — که «برلانگا» در آن عرصه به صورت متخصص درآمده بود— روآورد. فیلم **مرگ دوچرخه سوار** — ۱۹۵۵ — موقعیت «باردم» را در جنبش تجدیدحیات سینمای اسپانیا مشخص می‌کرد. فیلم «مرگ دوچرخه سوار» همراه با دو فیلم **جادهٔ اصلی** — ۱۹۵۶ — و **انتقام** — ۱۹۵۸ —، یک سه گانه را تشکیل می‌دهند که زندگی مردم اسپانیا را درشهری کوچک و دریک روستا توصیف می‌کند. «باردم» در هر سه فیلم، به انتقادی شدید از سنت های حاکم می‌پردازد: در «مرگ دوچرخه سوار» از خودخواهی های زشت بورژوازی بزرگ، در «جادهٔ اصلی»، از سادیسم ساده‌لوحانهٔ مردم ولایات، و در «انتقام» از شرایط وحشیانهٔ زندگی و خشونت های بدوی کارگران کشاورزی سخن به میان می آید.

«باردم» موقعیت جامعه را در ارتباط با رفتار آدمی که خود برآن تأثیر می‌گذارد، برملا می کند. در نخستین فیلم از این «سه گانه»، یک شخصیت اخلاق گرا ظاهر می‌شود که نمایندهٔ کارگران است. در این شخصیت است که به‌شکلی کاملاً آشکار، حقیقت نقش روشنفکر در حکومت های دیکتاتوری، آشکار می‌گردد: روشنفکر ناتوان از شکل بخشیدن به نظام کشورش، دربارهٔ اعمال دیگران به قضاوت می‌نشیند. «باردم» در بارهٔ مسؤولیت عمیق جامعه و امکان برانداختن حکومت فقط در لفافه سخن می‌گوید: او این عمل را بدین شکل انجام می‌دهد که میان گفت وگوی شخصیت های فیلم، در ویترین مغازه‌ای در پس زمینه، ترجمهٔ اسپانیایی کتاب **نبرد من** «هیتلر» را نشان می دهد («جادهٔ اصلی»)، یا دریک تجمع سادهٔ دانشجویی، درنماهایی که به تدریج هیجان انگیزتر می شوند، حرکتی انقلابی را بیان می‌دارد («مرگ دوچرخه سوار»).

سبک «باردم» شبیه سبک یک اخلاق گراست. برش های ناگهانی که تصاویری متضاد را با محتوایی متفاوت به دنبال هم ردیف می‌کند، ما را ازصحنه ای به صحنهٔ دیگر می برد و موجب می‌شود که یکی، دیگری را انکار کند.

تضادهای شدید سیاه و سفید و تصاویر فوق العاده شفاف، توجه تماشاگر را جلب می‌کند. گفت وگوها، تلاشی بی پایان برای رسیدن به حقیقت اند. آدم ها با خشونت با همدیگر سخن می‌گویند و می‌گذرند، یا دچار سوءتفاهم می‌شوند؛ دروغ می‌گویند، یا می‌شنوند؛ هرگاه کسی برآن شود که اقرار

16: Juan Antonio Bardem.   17: L.g. Berlanga.

کند، بلافاصله دوباره خاموش می‌شود.

«باردم» با فیلم «مرگ دوچرخه‌سوار» در حقیقت تا انتهای جایی که سانسور رژیم «فرانکو» فرصت می‌داد، پیش رفت. در سال ۱۹۵۶ که ناآرامی های دانشجویی آغاز شد، او را همراه با دیگر روشنفکران برای مدتی به زندان افکندند.

هر یک از فیلم های «سه گانه»، چه در فیلم‌نامه و چه در فیلم، ناچار به پذیرش سانسور شد، مثلا ماجرای فیلم «انتقام» از زمان حال به دوران جنگ داخلی منتقل گردید.

پس از آن که «باردم» در فیلم **سونانداز**– ۱۹۵۹ – که یک فیلم باشکوه تاریخی بود، ناچار به سازش با نظام حاکم گردید، در فیلم **نان و خون**– ۱۹۶۰ – باردیگر به موضوعی از دوران معاصر اسپانیا بازگشت. فیلم با نمایش صعود و سقوط دو گاوباز، پرده از گاوبازی، یعنی ورزش مقدس ملی اسپانیا برمی‌دارد و نشان می‌دهد که چگونه این تجارت زشت جانشین نیازها و آرزوی رهایی ملتی فریب خورده شده است.

اگر ما «باردم» را «ویسکونتی» سینمای اسپانیا و فیلم هایش را هم خانواده با وریسم فیلم «وسوسه» بدانیم، «لوئیس گارسیا برلانگا»، زادهٔ ۱۹۲۱، «بلازتی» آن خواهد بود. همانند «چهارقدم در ابرها» (اثر «بلازتی» مربوط به سال ۱۹۴۲)، برای «برلانگا» نیز علاقه و دلبستگی به مردم ساده و معمولی و تمسخر جنجال های مربوط به بزرگان و سردمداران حکومتی، به صورت طنز در آثارش شکل می‌گیرد. در فیلم «درود بر آقای مارشال» (پایان مأموریت یک هیأت امریکایی) تعصبّات روستایی و غرور بزرگ منشانهٔ خرده بورژوازی را به شدت تحریک می‌کند.

در این جا رؤیای اسپانیایی مرفه و علاقه‌مند به حکومتی با «پیشوا»، عمیقاً مورد تردید قرار می‌گیرد. «برلانگا» در فیلم **کالابوئیگ** – ۱۹۵۵ – که اثر اصلی اوست، «زندگی سادهٔ» ساکنان یک روستای کاتالونی را در مقابل پیشرفت تردیدآمیز تکنیک اتمی و موشکی به محک می‌زند. او پس از چند سال بیکاری اجباری، در فیلم **پلاسیدو**– ۱۹۶۲ – به تمسخر تلاش های ثروتمندانی می‌پردازد که می‌کوشند با کمک های خیرخواهانهٔ مذهبی و شخصی، برای خود وجهه ای کسب کنند. وجود نکته‌پرانی هایی چند در این اثر، موجب کاهش برندگی فیلم شده است.

سینمای یونان در مقایسه با سینمای اسپانیا، در سال های پنجاه برخوردار از رونق هنری کم‌تری بود و بیش از همه با نام «میکائیل کوکایانیس» پیوند خورده است. در فیلم **استلا**– ۱۹۵۵ –، که دومین فیلم او به شمار می‌آید، سرگذشت خواننده ای مغرور بازگو می‌شود که ترجیح می‌دهد بمیرد و به انقیاد یک مرد درنیاید. «کوکایانیس» در این جا خود را به راحتی درگیر نوشته هایی کرد که ریشه در مرثیه ها، بازارهای مکاره و سیرک داشت و به آرمان های زندگی آزاد وفاداری بیشتری نشان می‌داد تا به شایعه پراکنی های موسسات فرهنگی.

در **دختری در لباس سیاه**– ۱۹۵۶ – سنت و تجربه به شکلی جذاب درهم آمیختند، هر چند که در همهٔ موارد چندان موفق نبود. هر دو قهرمان مدرن، مردان جوان شهری بزرگ، از نوع قهرمانان فیلم «ولگردان» «فلینی»، درتوقفی کوتاه برای گذراندن روزهای تعطیل در جزیرهٔ «هیدرا»، با واقعیتی

باستانی روبه‌رو می‌شوند و بی آن که راه نجاتی باشد، درگیر یک تراژدی خانوادگی می‌شوند که ابعادی به اندازهٔ تراژدی های باستانی دارد.

«کوکایانیس» در فیلم های بعدیش موفق نشد که مسائل تراژیک آثارش را — که اغلب در دنیای بورژوازی یونان می‌گذشت — با توصیف واقعیت های معاصر پذیرفتنی تر جلوه دهد.

«کوکایانیس» با فیلم **الکترا** — ۱۹۶۲ — باردیگر اثری درخورد آفرید؛ فیلمی که به شیوه‌ای درخشان و نبوغ آسا، تراژدی **اورپید** را به تصویر درمی آورد.

سینما در عصر آدناوئر

در سال ۱۹۴۹، پس از تثبیت خاک آلمان به دو کشور مجزا در سینمای آلمان نیز شکاف پدید آمد. آزادی نسبی که سینما میان سال های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹ از آن برخودار بود، در هر دو بخش آلمان نتایج یکسانی به بار آورد: این آزادی سبب شده بود که نویسندگان و کارگردانان به یکدیگر نزدیک تر شوند، عدم اعتمادشان آشکار و عکس العمل هایشان منعکس گردد. «لحظهٔ حقیقت» با اصلاحات پولی در آلمان غربی و محدودیت روس ها در منطقهٔ شرقی، از بین رفت. بازگشت به اقتصاد بازرگانی درغرب و اجرای اصول و ضوابط هنری در شرق، به اشکال متفاوت، عدم آزادی سینمای از هم گسستهٔ آلمان را تثبیت کرد: نبودن آزادی به علت وابستگی به بازار درغرب، فقدان آزادی به علت قوانین و قواعد سیاسی در شرق.

پیش از آن که رونق اقتصادی از نظر روانی تأثیر بگذارد، شماری از فیلم های آلمان غربی نظیر **نگهبان شب** — ۱۹۴۹ —، **ستارهٔ گمشده** — ۱۹۵۰ — اثر «هارالد براون»[18] و **زن گناهکار** — ۱۹۵۰ — اثر «ویلی فورست»[19] موقعیت بورژوازی در خود و یران شده ای را منعکس نمودند، بی آن که توانایی آن‌را داشته باشند که از آن فاصله بگیرند. بدبینی فلسفی مُد روز بهترین شکل بیانی خود را در فیلم **گمشده** — ۱۹۵۱ — اثر «پترلوره»[20] به دست آورد؛ فیلمی که بازیگرسابق فیلم **M** اثر «فریتس لانگ» پیوند خود را با دوران پس از اکسپرسیونیسم نخستین سال های سینمای ناطق مستحکم کرد. خوشبینی های کور نخستین سال های رونق اقتصادی، امکان بیان هرگونه انتقادی را ازسینمای آلمان غربی دورساخت.

خصلت احساساتی و بردبارانهٔ فیلم های این دوران در نحوهٔ شکل گیری و همچنین شیوهٔ کارگردانی ماجراها، آشکار می‌گردند: قهرمانان این آثار، عاملین رنج کشیده یا منتفع شدهٔ رویدادها هستند؛ بازیگرانش ژست می‌گیرند، زیرا محترم بودن شدید خصلت ها، رخصت بازی زنده‌ای را نمی‌دهد و نماهای ایستا که برخوردار از «عکاسی زیبایی» هستند، به شیوهٔ تصاویر کتاب های مصور به دنبال هم ردیف شده اند.

18: Harold Braun. 19: Willi Forst. 20: Peter Lorre.

ادامهٔ گرایش های پنهان «رهبری» در چند فیلم که فاقد موضوعات سیاسی بودند و هدفشان شناساندن «شخصیت های بزرگ» بود، آشکار گردید. فیلم **زاوئر بروخ** — ۱۹۵٤— نمونهٔ کاملی است از این قدرت رهبری که رعایا در آرزویش هستند: او با اطمینان کورکورانه و بر پایهٔ دانش و آگاهی اسرارآمیزی می‌تواند هر دردی را شفا بخشد، البته در صورتی که بیمار بدون هیچ ادعایی به او اعتماد داشته باشد.

اشارات سیاسی چنین تصویری، به طور ناخواسته پرده از فیلم **آخرین تابستان** — ۱۹۵٤— اثر «هارالد براون» برمی‌دارد؛ همین تصویر در فیلم **اشترزه‌من** اثر «آلفرد براون» به گونه ای ناخوشایند مورد بهره برداری قرار می‌گیرد و دولتمرد آزادمنش را در کسوت سیاستمداری خودکامه به نمایش می‌گذارد.

سینمای آلمان غربی از سال ۱۹۵٤ به بعد، «تابو» هایی را که قبلاً در همهٔ موضوعاتِ روز رعایت کرده بود، سست تر گردانید. فیلم های تازه‌ای که دربارهٔ نازیسم، جنگ و نهضت مقاومت ساخته می‌شدند پیش از آن که کنکاشی انتقادی در گذشته باشند، در راه ایجاد آرامش و تسلی گام برمی‌داشتند: برای شکیبایی در دوران نازیسم، استدلال محکمه‌پسندتری ارائه می‌شد. در فیلم های مربوط به نهضت مقاومت ضدفاشیستی نظیر **کاناریس** — ۱۹۵٤— اثر «آلفرد وایدن‌من»[۲۱]، **ژنرال اهریمن** — ۱۹۵۵— اثر «هلموت کویتنر»[۲۲]، **در بیستم ژوئیه اتفاق افتاد** — ۱۹۵۵— اثر «گ. و. پابست»[۲۳] و بسیاری فیلم های دیگر، قهرمان داستان همیشه از بالا ترین مدارج نظامی برخوردار است و زمانی دست به اعتراض می‌زند که جنگ به شکست انجامیده باشد. به قدرت رسیدن «هیتلر» به مثابهٔ نکثی در روند حرکت تاریخ جلوه گر می‌شود و سیاست نیز به عنوان سرنوشتی انعطاف ناپذیر — که از حیطهٔ قدرت آدمی بدنهاد به دور است — تصویر می‌گردد.

«آدم معمولی» در فیلم **ما بچه‌های نابغه** — ۱۹۵۸ — اثر «کورت هوفمن»[۲٤] و **رفیق مدرسه** — ۱۹٦۰ — اثر «روبرت سیودماک»[۲۵] به صورت قربانی بی گناه تاریخ و نه به عنوان مسؤول آن، ترسیم می‌شود. این «آدم معمولی» در «رایش سوم» نیز دست هایش را از آلودگی دور نگه‌می‌دارد: تنها اونیفورم‌پوشان حرفه ای گشتاپو هستند که در گناه رژیم سهیم اند. اما در عین حال آن ها سربازان بدی هستند. آلمانی های شرافتمند حتی در جنگ «هیتلر» نیز بدون هیچ اعتراضی «وظیفه شان» را انجام می‌دهند.

در این جا جنگ به عنوان جنگ محکوم می‌شود و نه به عنوان جنگی که نازی ها بر پا کردند. — مثلاً در سه گانهٔ **۰۸/۱۵** ، ۱۹۵٤— ۱۹۵۵، اثر «پاول مای»[۲٦]، **سگ ها می‌خواهید تا ابد زنده بمانید؟** — ۱۹۵۹— اثر «فرانک ویسبار»[۲۷] و **پل** — ۱۹٦۰— اثر «برنهاردویکی»[۲۸].

انتقاد از شرایط حاضر به ندرت فراتر از خشم اخلاقی می‌رود و همیشه متوجه دیگران است:

21: Alfred Weidenman.
22: Helmut Käutner.
23: G.W.Pabst.
24: Kurt Hoffmann.
25: Robert Siodmak.
26: Paul May.
27: Frank Wisbar.
28: Bernhard Wicki.

قطب های صنعتی و نیاز آن ها به داشتن ارتباط با زنان متعدد در فیلم **دوشیزه رزماری** — ۱۹۵۸ — اثر «رولف تیله»[۲۹]، نازی هایی که دوباره سربلند کرده اند در فیلم **گل سرخ برای دادستان** — ۱۹۵۹ — و **کیرمیس** — ۱۹۶۰ — اثر «ولفگانگ اشتاوته»[۳۰]

هیچ یک از کارگردانانی که در آغاز کار خود در سینمای آلمان امیدهایی هر چند کوچک پدیدآورده بودند، برقول و قرارهای خویش باقی نماندند. «هلموت کویتنر» از واقعیت های سیاسی فقط برای ساختن فیلم های احساساتی و رمانتیک — نظیر **آخرین پل** — ۱۹۵۴ —، **آسمان بی ستاره** — ۱۹۵۵ — و **دختری از فلاندر** — ۱۹۵۶ —، و فیلم های سرگرم کنندهٔ کاباره ای بهره گرفت: مانند **سروان کوپنیک** — ۱۹۵۶ — و **چاقوکشان سدان** — ۱۹۵۹.

«ولفگانگ اشتاوته» — که از ۱۹۵۶ به آلمان غربی آمد — پس از ساختن چند فیلم تجاری، در بخش هایی از فیلم «گل سرخ برای دادستان» استعداد خویش را در طنز پردازی به نمایش گذاشت.

مهاجران بازگشته از هولیوود، یعنی «لانگ» و «سیودماک»، امیدهای بزرگی را برانگیختند. اما فقط «سیودماک» توانست در چند صحنه از فیلم **شب ها وقتی که شیطان می آمد** — ۱۹۵۷ — خاطرهٔ مکتب آلمانی سال های ۱۹۳۰ را زنده سازد. در میان چند کارگردان جوانی که در دهۀ پنجاه جلوه کردند، تنها «رولف تیله»، زادهٔ ۱۹۱۸، و «کورت هوفمن»، زادهٔ ۱۹۱۲، و «برنهارد ویکی»، زادهٔ ۱۹۱۹، با واقعیت های آلمان درگیر شدند.

«تیله» و «هوفمن» در فیلم های «دوشیزه رزماری» و «ما بچه های نابغه» مسائل سادهٔ خود را در لفافه ای از سرگرمی های کاباره ای پیچاندند که مورد توجه ساده اندیشان قرار گرفت. فیلم های بعدی این کارگردان ها، آشکارا نمایشگر سازش آن هاست. «ویکی» در فیلم «پل»، ماجرایی تکان دهنده و واقعی از آخرین روزهای جنگ را بازسازی کرد و حداقل توانست زشتی و خشونت عملی جنگ را به شکلی مؤثر ترسیم کند. آن بخش از ماجرا که فراتر از توصیف صرف رویدادهای جنگی می رفت، پیرو همان قانونمندی های شبه سیاسی ای بود که فیلم های جنگی قدیمی آلمان بودند. «ویکی» در دومین فیلم خود **معجزهٔ مالاخیاس** — ۱۹۶۱ — این شک را — که استعداد او در تماشای دقیق و توصیف جزئیات به هدر می رود — تایید کرد.

بی اعتباری و کهنه پرستی هنری در آن بخش از آثار سینمای آلمان غربی که برخوردار از اهداف خاصی هستند نیز، در واقع آن سوی اعتقادات ایدئولوژیک را به نمایش می گذارد؛ یعنی امتناع شدید نویسندگان و کارگردانان از بیان حقیقت دربارهٔ شرایط حاکم بر طبقات جامعه، موجب پیدایش سبک ناقص کاباره ای و رئالیسم لحظه ای در سینما شده است.

29: Rolf Thiele.   30: Wolfgang Staude.

اروپای شرقی، «کیش شخصیت» و دوران ذوب یخ

از سال ۱۹۴۵ به بعد در سینمای کشورهای سوسیالیستی گرایشی به سوی فسردگی و شکل های قراردادی مشاهده گردید که با سقوط میزان تولید نیز همراه بود. بدین سان بود که تولیدات سینمای شوروی در سال ۱۹۵۱ به هشت فیلم و در سال ۱۹۵۲ حتی به پنج فیلم تنزل پیدا کرد. البته کوشیدند که این تحول را چنین توجیه سازند که تهیهٔ هر فیلم، هزینهٔ تولید فزاینده ای دارد؛ اما علل سقوط تولید فیلم در حقیقت نظارت بیش از اندازه دقیق دیوان سالارانه بر تولیدات سینمایی توسط سانسور و ناظران فرهنگی بود.

تغییر شرایط در اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی مقارن درگذشت «ژوزف استالین» در ۱۹۵۳/۳/۵ آغاز گردید. اصلاحات دولتی به زودی آغاز شد و بسیاری از زائده های رژیم دیکتاتوری را برطرف کرد. بدین سان دیری نپایید که وزارت سینما در اتحاد شوروی منحل گردید و مسئوولیت های آن به شیوه ای که کم تر از گذشته متمرکز بود، به وزارت نوپدید امور فرهنگی واگذار شد.

قوانین سانسور تا اندازه ای سست تر گردید و برای استودیوهای بزرگ تر، آزادی های بیشتری قائل شدند. در اجتماعات نویسندگان و کارگردانان، دلایل جمود هنری در سینمای اتحاد شوروی مورد بحث و گفت وگو قرارگرفت؛ در این زمان ــ با استعانت از یک رمان «ایلیا ارنبورگ»[1] ــ سخن از عصر «ذوب یخ» به میان آمد.

تولید سینمایی شوروی دوباره فزونی گرفت، به طوری که باردیگر در سال ۱۹۵۸ به یکصد فیلم در سال رسید؛ در ۱۹۶۰، اتحاد شوروی درسی و چهار استودیوی فیلم سازی خود جمعاً یکصد و بیست فیلم تولید کرد. از این زمان به بعد اتحاد شوروی به تبادل فیلم با کشورهای غربی پرداخت.

لهستان نیز از زمان به قدرت رسیدن «گومولکا» («اکتبر» لهستان) از نظر هنری به صورت پیشروترین کشور اروپای شرقی درآمد. سالیانه حدود بیست فیلم در لهستان ساخته می شود که قسمت اعظم آن ها از دیدگاه هنری اقناع کننده به نظر می آیند و در جشنواره های بین المللی با دیگر آثار سینمایی به رقابت می پردازند. تولیدات سینمایی لهستان به هشت گروه تولید تقسیم شده است که برخوردار از استقلال نسبی اند و در رأس هریک از آن ها کارگردان معروفی قرار دارد. سانسور لهستان از

1: Ilja Ehrenburg.

لیبرالیسم قابل توجهی برخوردار است؛ فقط یک بار فیلمی مستقیماً توسط «گومولکا» توقیف گردید، زیرا تصویر نادرستی از جوانان امروز به دست می‌داد: این فیلم، **هشتمین روز هفته** — ۱۹۵۷— اثر «آلکساندر فورد» بود. در آکادمی سینمایی لودز، کارگردانان جوانی پرورش یافتند که آثارشان جزو برجسته‌ترین تولیدات سینمایی لهستان به شمار می‌رود.

تولیدات سینمایی چکسلواکی که بر پایهٔ سنتی قدیمی استوار است، از گسترده‌ترین و بهترین آثار کشورهای کوچک اروپای شرقی به شمار می‌رود. در استودیوهای مدرن «باراندو» — که در ۱۹۴۵ ملی گردید— سالیانه نزدیک سی فیلم تولید می‌شود؛ در کنار این آثار، سینمای چکسلواکی با تولید فیلم های عروسکی و تروکاژ یک برای خود اعتباری جهانی کسب کرد.

تولیدات سینمایی مجارستان محدود به ساختن پانزده فیلم در سال می‌شود. سینمای مجارستان در سال های پیش از انقلاب شکست خوردهٔ خود به بالا ترین نقطهٔ تکاملی خود رسید. در آن زمان سینمای مجارستان رابطه ای روشن، باز و انتقادی در برابر واقعیت از خود نشان داد؛ از آن پس تولیدات سینمایی به ارائهٔ موضوعاتی معمولی پرداخت.

یوگسلاوی کم تر از بیست فیلم در سال تولید می‌کند. اگرچه یوگسلاوی در زمینهٔ تولید فیلم های نمایشی فقط به شکلی محدود آثاری درخورد توجه ارائه کرده، در زمینهٔ تولید فیلم های کارتون و تروکاژ یک به موفقیت های بیشتری نایل آمده است.

بلغارستان نیز در هر سال حدود ده فیلم تولید می‌کند و زمانی حتی کم تر از آن؛ در سال ۱۹۵۹ در آلبانی نخستین فیلم این کشور تولید گردید. در بارهٔ تولیدات سینمایی این کشورها در دنیای غرب، به دشواری می‌توان تصویر دقیقی ترسیم کرد.

«دفا»ی آلمان دموکراتیک پس از ۱۹۵۰ نظیر اتحاد شوروی درگیر بحران تولید بود. کنترل های فوق بوروکراتیک سبب شد که تولید فیلم در سال ۱۹۵۰ به ده فیلم و در ۱۹۵۲ به شش فیلم تنزل پیدا کند. به دنبال این بحران بود که از سوی حزب کمونیست آلمان دموکراتیک کنفرانسی برای بررسی مسائل سینمایی تشکیل گردید. از نتایج این گردهمایی، ایجاد چهار استودیوی مستقل سینمایی برای تولید فیلم های نمایشی، علمی، اخبار هفتگی و مستند بود. تولیدات «دفا» دوباره فزونی گرفت؛ در ۱۹۶۰، ساخته های «دفا» به بیست و هفت فیلم رسیده بود.

اتحاد شوروی: پیروزی بر شکل‌های قراردادی

سینمای شوروی در سال های پس از جنگ دستخوش رکود و سکون شده بود. در کنار فیلم هایی که به ستایش «استالین» می‌پرداختند، فیلم های محدود دیگری ساخته می‌شد که شامل موضوعات تاریخی و بیوگرافیک بود و در برخی از آن ها، «کالخوزها» به شکلی رنگین توصیف می‌شد.

مبانی اولیهٔ رئالیسم سوسیالیستی به شکلی جزمی به اجرا گذاشته شد، به طوری که افراد اغلب به اشکالی «مثبت» یا «منفی» بدل شده بودند. یک موضوع بیش از هر چیز دیگر توجه نظریه آفرینان

هنری اتحاد شوروی را در دوران پایانی حکومت «استالین» به خود جلب کرده بود: نظریهٔ عدم وجود تعارض.

در تفاسیر رسمی، آیندهٔ جامعهٔ کمونیستی چنان یک دست و مثبت توصیف شده بود که ناقدان ناچار شدند این پرسش را مطرح کنند که آیا «در واقعیت های فعلی جامعهٔ اتحاد شوروی اصولاً می توان به تعارضی برخورد و آیا اصولاً برای یک دراماتورژی، مفهوم تعارض مساله ای اساسی است یا خیر؟».

اما واقعیت این است که چنین نظریه هایی فقط در جهت تثبیت عملی سانسور و دستگاه های کنترل کننده اقدام می‌کرد؛ دستگاه هایی که جزئیات فیلم نامه ها و نمایشنامه های تآتری را که به نظر غیروابسته و آزاد می‌نمودند، بی محابا از ریشه ویران می‌کرد و جای آن را با «کلیشه» های مثبت می انباشت.

در صنایع سینمایی، مراکز کنترل ایجاد شده بود که پس از جنگ گسترش یافت: بانو «اسمیرنووا»[2] (سناریست) ضمن مقاله ای در مجلهٔ «هنر سینما»، نوشت: یک فیلم نامه باید از بیست و هشت مرکز و سازمان عبور کند که هر یک از این ها می‌تواند تغییراتی در آن وارد سازد. در چنین شرایطی تعجبی ندارد اگر مسؤولین صنایع فیلم سازی اتحاد شوروی در سال های پنجاه از کمبود و مناسب نبودن فیلم نامه ها شکایت داشته اند. فیلم هایی که در چنین شرایطی پدید می آمدند، نه تنها از نظر محتوا دارای اشکالی یکسان بودند، بلکه حتی از نظر فرم نیز وضع مشابهی داشتند. هر بار بیش از پیش از پرداختن به ارزش های تصویری به نفع دیالوگ ها صرف نظر می‌شد. برای چنین اعمالی که صورت می‌گرفت، نظریه های خاصی هم وضع شده بود؛ کارگردان فیلم های «لنین»، «میخائیل روم»، در سال ۱۹۵۰ چنین نوشت: «برش، گاه می‌تواند تأثیری قوی تر از کلمه ها داشته باشد، با این همه کلمه ها همیشه مهم ترین سلاح هنر سینمایی پیشرفته بوده اند و خواهند بود».

فیلم های بیوگرافیک ساخته شده در این دوران، بر همین اساس برخوردار از خصلتی خشک و معمولی بودند: **پیروگف** — ۱۹۴۷ — به کارگردانی «گریگوری کوزینتسف»، **آکادمیسین ایوان پاولف** — ۱۹۴۹ — و **موسورگسکی** — ۱۹۵۱ — به کارگردانی «گریگوری روشال».

در فیلم «موسورگسکی»، آهنگساز در عین حال پیشرو مبارزات کارگری و به عنوان یک نابغهٔ افسانه ای هنری، فراتر از مرزهای فناپذیری است. از نظر نسبی بهترین این آثار فیلم **میچورین** — ۱۹۴۷ — ساختهٔ «آلکساندر داوژنکو» است. «داوژنکو» از زیست نامهٔ زیست شناس «میچورین»، تجربه گر و پرورش دهندهٔ درخت سیب — که به قابلیت تغییر طبیعت اعتقاد دارد— درامی منعطف می‌سازد که نشان می‌دهد چگونه قهرمان داستانش با کلیسا، سازمان ها و سنت گرایان دانشمند درگیر است. متأسفانه این فیلم که از نظر قالب نیز درخورد توجه است، دارای صحنهٔ پایانی ستایش انگیزی است که در آن، «میچورین» را در باغچهٔ خانه اش به عنوان رهبر واقعی شکوفایی و رشد گیاهان معرفی می‌کند. «داوژنکو» که سالیان دراز بیکار ماند، در سال ۱۹۵۵، کمی پیش از مرگش، ساختن فیلم

2: Smirnowa.











میخائیل کالاتوزُف
وقتی لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند
۱۹۵۷









آندره‌یی وایدا
خاکستر و الماس
۱۹۵۸





زولتان فابری
پروفسور هانیبال
۱۹۵۶













ولفگانگ استاوته
زیردست
۱۹۵۱







شعر دریا را آغاز کرد، فیلمی در بارهٔ غرق شدن دهکده ای اوکرائینی در زیر امواج دریاچهٔ پشت یک سد و درعین حال برخوردار از توصیف گذشتهٔ دهکده.

«شعر دریا» در ۱۹۵۸، پس از مرگ «داوژنکو»، به وسیلهٔ همسرش «یولیا سول نتسوا»[۳] به پایان برده شد، بی آن که همهٔ افکار و عقاید مندرج در فیلم نامه تحقق یابد.

فیلم هایی که در بارهٔ زندگی روزانه در زمان حیات و تا مرگ «استالین» ساخته می‌شدند، به مراتب ارزش های کم‌تری نسبت به فیلم های بیوگرافیک داشتند. «لئونید لوکف» در فیلم **کارگران معدن دونیتس** — ۱۹۵۱ — به تجلیل از زندگی کارگران معادن می‌پردازد که موفق می‌شوند برنامه های پنج ساله را زودتر از موعد مقرر به پایان برسانند.

زندگی بزرگ — ۱۹۴۵/۴۶ — اثر «لوکف» که فیلمی بود در بارهٔ احیای معادن ذغال سنگ دونیتس، قبلاً به علت کمبود خوشبینی های لازم به شدت مورد انتقاد قرارگرفت و قسمت دوم آن توقیف شد. در این مورد فیلم **جنگاور ستارهٔ طلایی** — ۱۹۵۱ — اثر «یولی رایزمن» می‌تواند مثال خوبی باشد: سربازی بازگشته از جنگ که خود را به نشان های جنگی آراسته است، از کار در کالخوز احساس شادمانی می‌کند و این نقشه را در سر می‌پروراند که برای محل، کارخانهٔ برقی ایجاد کند و در این راه افراد کالخوز آوازخوانان به یاریش می‌شتابند. شخصیت های فیلم فاقد زندگی خصوصی اند؛ آن‌ها در همان موقعیت اجتماعی خود به انتها می‌رسند. تنها «دانسکوی» با فیلم **خانم معلم دهکده** — ۱۹۴۷ — موفق شد، فیلمی انسانی، زنده و واقعی از زندگی روزانه پدیدآورد که در آن زندگی یک زن آموزگار در روستایی تنها و درخود بسته توصیف می‌شود.

«پودوفکین» در آخرین اثر خود **بازگشت واسیلی بورت نیکف** — ۱۹۵۳ — موضوع جالب توجهی را به کار گرفت: مردی که تصور می‌رود در جنگ کشته شده باشد، به دهکدهٔ محل اقامتش بازمی‌گردد. همسرش در این فاصله با مرد دیگری ازدواج کرده است. رنگ آمیزی فیلم درخشان است؛ اما با وجود آغاز امیدوارکننده اش به زودی گرفتار همان یکنواختی قابل ایراد می‌شود که در دیگر فیلم های این دوره به چشم می‌خورد؛ گفت و گوهای خشک شخصیت های آن، «پایان خوش» فیلم را بشارت می‌دهد. زن و شوهر در نتیجهٔ انجام کاری واحد دو باره به یکدیگر می‌رسند.

ناقدان شوروی در همان زمان حیات «استالین»، اشاره به نقصان مفاهیم باارزش در ساخته های سینمایی شوروی را آغاز کرده بودند. در سال ۱۹۵۱ مجلهٔ «هنر در اتحاد شوروی» در مقاله‌ای اساسی چنین نوشت: «به جای انسان های زنده، تماشاگر اغلب فقط اشکالی قراردادی بر پردهٔ سینما می‌بیند که برخوردار از زندگی درونی نیستند. گفت و گوهای برخی از فیلم ها را می‌توان از خشک بودن، یکنواختی و استاندارد بودن کلماتشان تشخیص داد».

لحن انتقاد پس از مرگ «استالین» به مراتب شدیدتر شد؛ به ویژه کنگرهٔ نویسندگان شوروی در سال ۱۹۵۴ به صورت محفل ناراضیان درآمد. «داوژنکو» در کنگرهٔ نویسندگان چنین گفت: «ما

۱

3: Julia Solnezewa.

با برخورداری از ادراکی سراپا اشتباه، در فعالیت‌های هنری خویش مسألهٔ رنج را به کلی انکار کرده‌ایم و یادمان رفته است که رنج بردن همانقدر نشانهٔ زندگی است که خوشبختی یا آزادی. ما رنج را با چیزی شبیه «مشکلات پشت سر گذاشته» چاره کردیم».

«سرگی گراسیموف» در همین کنگره چنین گفت: «فیلم‌هایی که در چند سال اخیر در اتحاد شوروی ساخته شده‌اند، خصلت‌ها را به شکلی حقیرانه به ما عرضه کرده‌اند و زندگی را به شکلی تصنعی به خورد ما داده‌اند». و سرانجام «نیکیتا خروشچف» در بیستمین کنگرهٔ حزب کمونیست اتحاد شوروی با کلماتی تند و خشن به کیش شخصیت در سینمای دوران «استالین» حمله کرد: «... سینمای تاریخی و نظامی ما نیز به طور مثال در همان مسیری قرارگرفته است که چند اثر ادبی ما، واین می‌تواند حال آدم را برهم بزند! قصد آن‌ها این است که نبوغ نظامی «استالین» را ستایش کنند. فیلم **سقوط برلین** را به یاد بیاوریم. در این جا فقط «استالین» است که عمل می‌کند؛ او در تالاری با صندلی‌های خالی فرمان می‌دهد و تنها یک مرد به او نزدیک می‌شود تا چیزی را به او بگوید، این شخص «پوسکر بیشف»، دستیار دست به سینهٔ اوست. و این پرسش پیش می‌آید که رهبری نظامی در کجاست؟ «پولیت بورو» در کجاست؟ دولت چه شده است؟ آن‌ها چه کار می‌کنند و سرگرم چه چیز هستند؟ در این فیلم ما هیچ چیز دربارهٔ آن‌ها نمی‌بینیم و نمی‌شنویم. «استالین» به جای همه تصمیم می‌گیرد... او کشور و کشاورزی را فقط از روی فیلم‌ها می‌شناخت و این فیلم‌ها به خوبی با تصاویری بزرگ از کشاورزی تزیین شده بودند. در این فیلم‌ها وقتی دربارهٔ کالخوزها و زندگی در آن‌ها سخن به میان می‌آمد، اکثراً میزها از فشار سنگینی بوقلمون‌ها و غازها خم برمی‌داشتند. ظاهراً «استالین» تصور می‌کرد که این ها همگی واقعیت دارند».

در نخستین سال پس از مرگ «استالین» تحولاتی در سینمای شوروی پدیدآمد که نشان می‌داد در تلاش گریز از اشکال قراردادی است. دیدگاه‌های انتقادی را می شد از فیلم **دوستان وفادار** — ۱۹۵٤ — اثر «میخائیل کالاتوزف» [4] احساس کرد: سه رفیق، محیط آشنا و عادت کردهٔ کار خود را ترک می‌گویند و سوار قایقی از ولگا می‌گذرند؛ فیلم در ورای یک کمدی تفریحی، به انتقادی طنزآمیز از دیوان سالاری حزبی می‌پردازد. فیلم **رمان ناتمام** — ۱۹۵۵ — اثر «فریدریش ارملر» براین تلاش بود که درهم آمیختگی خصلت‌های انسانی را به نمایش بگذارد؛ در این فیلم ماجرای راه افتادن دوبارهٔ یک مهندس افلیج در نتیجهٔ تلقینات خانم پزشک تفاوت چندانی با کلیشه‌های غربی اش ندارد؛ در این جا نشانه‌هایی از گرایش به بورژوازی نورا در جامعه نشان می‌دهد.

نخستین کسی که شکل معمولی قالب‌های سینمایی را با قاطعیت شکست و پشت سر گذاشت «یولی رایزمن» بود که فیلم **دانش زندگی** — ۱۹۵۵ — را ساخت. فیلم از کشمکش‌های میان یک مهندس ساختمان — که در کارش موفق و استیلاگر است — و همسرش «ناتاشا» سخن به میان می‌آورد. پس از آن که آن‌ها ازدواج می‌کنند و معلوم می‌شود که شوهر مردی خودخواه و سلطه جو

4: Michael Kalatosow.

است، «ناتاشا» وی را ترک می‌گوید؛ مهندس سرآخر پی می‌برد که با جنجال و درگیر شدن با دیگران کاری از پیش نمی‌برد. در «دانش زندگی» به‌پیروزی آرمان‌های سوسیالیستی نمی رسیم، بلکه شاهد آن هستیم که چگونه شیوهٔ زندگی های دیکتاتورمنشانه گام به گام به شکست می انجامد؛ در این میان فیلم به خودخواهی های مسؤولان ردهٔ بالا به شدت حمله می‌کند. «رایزمن» با فیلم بعدی خود **یک کمونیست** — ۱۹۵۷ — فیلمی پرشور و قهرمانی، با شیوه ای مرسوم نشان داد که ازمضمون جسورانهٔ فیلم قبلی خود پشیمان شده است.

با فیلم **سقوط رومیانتسف** — ۱۹۵۶ — اثر «ژوزف خایفیتس» نوع خاصی از فیلم سازی در اتحاد شوروی معمول شد: فیلم جنایی. در این فیلم پلیس به‌دنبال مأموران سیاسی نیست بلکه در جست‌وجوی دزدان معمولی یک تاکسی است؛ «رومیانتسف» که رانندهٔ ماشین های باری است، اشتباهاً متهم به دست داشتن در یک جنایت می‌شود و درنتیجه،خشونت روش های باز پرسی را در مراکز پلیس تجربه می‌کند. بدیهی است هنگامی که در مرکز پلیس، افسر مافوق ماموران باز پرسی، مردی مؤدب، بافرهنگ و مهربان، نشان داده می‌شود، فیلم، دایرهٔ انتقادهای خود را تنگ ترمی‌کند.

«خایفیتس» که در سال ۱۹۵۴ فیلمی غیرمعمولی به‌نام **خانواده‌ای بزرگ** در بارهٔ کارگران بندرگاهی ساخته بود، در فیلم **زنی با سگ ملوس** — ۱۹۶۰ — که اقتباس درخشانی از اثر «چخوف» بود، نشان داد که برخوردار از احساس ادبی فوق العاده ای است.

یکی دیگر از فارغ التحصیلان جوان مدرسهٔ سینمایی مسکو به‌نام «سرگی ساماسونف»[5] نیز در سال ۱۹۵۵ با ساختن فیلم **سوسک**، اقتباسی ظریف، پراحساس و روانشناسانه از یکی از آثار «چخوف» به دست داد.

نئو رمانتیک‌ها و نئو رئالیست‌ها

از فیلم هایی که پس از ۱۹۵۵ در استودیوهای اتحاد شوروی ساخته شده اند، به‌خوبی می‌توان دگرگونی هایی را در آفرینش های سینمایی اتحاد جماهیر شوروی مشاهده کرد. پیدایش قهرمانانی فردی و با خصوصیاتی متضاد، به کارگیری زندگی های خصوصی در حیطهٔ موضوعات مورد بحث و سرانجام استفاده از امکانات هنری که در گذشتهٔ نزدیک، به‌عنوان «فرمالیسم» مورد نکوهش قرار می‌گرفت، ازویژگی های بسیاری ازفیلم های روسیِ سالیان اخیر است.

تأکید بر فرضیهٔ ارزش های شکست‌ناپذیر رئالیسم سوسیالیستی نیز تغییر چندانی در اصل مسأله نمی‌دهد؛ افق فیلم ها تغییر کرده است: در بسیاری از موارد شیوهٔ نگرش روانشناسانهٔ تعارض ها به‌پیش‌زمینه می‌آید، به‌طوری که انسان ناچار می‌شود به‌نوعی «خصوصی شدن» سینمای اتحاد شوروی اعتقاد پیدا کند.

5: Sergej Samsonow.

اکثر کارگردانان شوروی سبک خود را با استعانت از سرمشق های گذشتهٔ سینمای کشورشان کسب می کنند: در این راه اکثراً دو جریان عمده و اصلی واکنش ها: رمانتیک، و نئورئالیستی — که اغلب کارگردانان جوان را دربرمی‌گیرند— قابل تشخیص اند.

کشف دوبارهٔ عشق در ابعاد فردی، شاید مهم ترین دستاورد سینمای نوین شوروی باشد. این کشف حتی موجب اقراری انقلابی گردید: این که نیازی به این نیست که عشق فردی و وظایف اجتماعی همسان باشند، بلکه به طور قطع می‌توانند در تضاد با یکدیگر باشند. فیلمی که این شناخت را برای نخستین بار عرضه کرد و با این عمل نه تنها در اتحاد شوروی، بلکه درخارج از شوروی نیز موجب اعجاب گردید، فیلم **چهل و یکمین** —۱۹۵۶— اثر «گریگوری چوخرای»[۶]، زادهٔ ۱۹۲۱، فارغ التحصیل جوان مدرسهٔ سینمایی مسکو بود.

فیلم برشالودهٔ نوشتهٔ «بوریس لاورنیف»[۷] ساخته شد که یک بار نیز در سال ۱۹۲۷ توسط «پروتازانف» به فیلم برگردانده شده بود؛ این فیلم از عشق یک زن انقلابی شوروی به یکی از افسران تزار در دوران جنگ های داخلی سخن می‌گوید. فیلم نامه، این ماجرا را به مکانی دورافتاده انتقال می‌دهد: هر دو آن ها را به ساحل خلوت دریاچهٔ اورال می‌برد. دوربین درفضایی شاعرانه پرسه می‌زند و تصاویری دل انگیز از دریا و طبیعت ترسیم می‌کند. این حالت به فیلم لایهٔ رمانتیکی از دور بودن از واقعیت می‌بخشید، هرچند که درپایان، نتیجه گیری های سیاسی مسألهٔ اصلی بود: زن انقلابی وقتی می‌بیند که افسر به سوی یک کشتی تزاری حرکت می‌کند، او را به قتل می‌رساند.

فیلم بعدی «چوخرای» به نام **حماسهٔ یک سرباز**— ۱۹۶۰— نیز برخوردار از لایه ای رمانتیک بود. سربازی جوان که در جبهه به افتخاراتی نایل آمده است، فرصت پیدا می‌کند که برای مدتی کوتاه به مرخصی برود. در راه بازگشت به خانهٔ خود متوجه آشفتگی و آشوبی می‌شود که افراد پشت جبهه در نتیجهٔ جنگ گرفتارش شده اند؛ در همین زمان درگیر ماجرایی عاشقانه با دختری می‌شود که در راه سفر به خانه در یک اتومبیل باری با او برخورد پیدا می‌کند. فیلم تصویری از جزئیات زندگی واقعی آن زمان مردم شوروی را ترسیم می‌کند؛ و از آن جمله بسیاری ازرفتارهای انسانی که چندان سرمشق خوبی هم نیستند: کارگردان در اپیزود روابط عاشقانهٔ فیلم به روشی معمولی و رمانتیک توسل می‌جوید و صحنه هایی می‌آفریند که بسیار رؤیایی است. فکر اصلی «چوخرای» در «حماسهٔ یک سرباز»، اعتراضی شدید علیه جنگ بود.

اثر بعدی او **آسمان صاف**— ۱۹۶۱— درمقایسه با دیگر آثارش، برخوردار از جالب توجه ترین موضوعات بود: «چوخرای» در این فیلم به جدال با عصر «استالین» می‌پردازد. خلبانی که در اسارت آلمان ها به سر برده، در راه بازگشت به سرزمین پدریش، اتحاد شوروی، از سوی حزب و مقامات آن مورد تحقیر قرار می‌گیرد؛ چنین به نظر می‌رسد که برای او— که «خائن به سرزمین پدری است»— در اجتماع جایی نیست. این شرایط زمانی تغییر می‌کند که «استالین» می‌میرد. بلافاصله پس از اعلام

6: Grigori Tschuchrai. 7: Boris Lawrenjew.

خبرمرگ «استالین»، فیلم تصاویری پرقدرت از شکستن و آب شدن یخ های یک رودخانه را به نمایش می‌گذارد.

«آسمان صاف» در «پیام خود» صادق است و انتقادش مستقیماً به رفتار حزب در دوران «استالین» مربوط می‌شود. با این همه چنین می‌نماید که موضوع «کیش شخصیت» چندان عمیق هم مورد تفسیر قرار نگرفته است. قدرت فیلم بیشتر در توصیف یک عشق است، — میان خلبان و دختری از مسکو— که در برابر شک ها و تردیدها و دشمنی ها پایداری می‌کند. از نظر فرم، اثر «چوخرای» شاید چندان قانع کننده نباشد؛ توصیف رویدادهای فرعی با بازگشت به گذشته‌ها معمولی می نماید و تصاویر سمبولیک مناسب موضوع آن نیست.

همراه با تجدید حیات سینمای شوروی پس از مرگ «استالین»، اغلب از «میخائیل کالا توزف»، زادهٔ ۱۹۰۳، نام برده می‌شود. «کالا توزف» در حقیقت یک «تازه کار» نیست؛ آثارش به دههٔ سی مربوط می‌شود و آنچه را که درفیلم جدیدش انقلابی می‌خوانند، — دوربین منضبط، ترکیب تصاویر، نقاشی سایه روشن— ازنظرفرم، فهرستی از زیبایی های هنر سینمایی سال های بیست وسی است.

با این همه فیلم های «کالا توزف»، **وقتی که لک لک ها پرواز می‌کنند** — ۱۹۵۷ — و **نامه ای که هرگز نرسید** — ۱۹۶۰ —، سینمای شوروی را از نظر امکانات بیانی غنی تر کرده است. آنچه در این جا از نظر حرکات دوربین، مونتاژ و نماهای «مؤثر» به تصویر در می‌آید، درعمل فوق العاده است و تصور آن در اتحاد شوروی چند سال پیش از آن غیرممکن می‌بود.

فیلم «وقتی کهَ لک لک ها پرواز می‌کنند» نیز، در ورای افسانه های قهرمانی اش، داستانی عاشقانه بود: داستان «ورونیکا» و «بوریس»، که این یکی در سال ۱۹٤۱ به جبههٔ جنگ می‌رود و کشته می‌شود؛ «ورونیکا» پیش از آن که «بوریس» کشته شود و خبرش را دریابد، به او خیانت می‌کند، اما مجدداً از همسرش —برادر از جنگ بازگشتهٔ «بوریس»— جدا می‌شود. فیلم به توصیف قهرمانی که برخوردار از رفتاری مثبت باشد، نمی‌پردازد، بلکه شکستی فردی را تشریح می‌کند. با نفی خوشبینی های سطحی، باردیگر با عکس العملی مخالفِ شیوهٔ جزم اندیشی عصر استالینی برخورد پیدا می‌کنیم. البته «ورونیکا» درپایان به کارهای خود اعتراف می‌کند: «ورونیکا» در هیاهوی پیروزی و شادمانی پایان جنگ، ورود «بوریس» را بیهوده انتظار می‌کشد. او گل هایش را به دیگر سربازان ارتش سرخ هدیه می‌کند؛ فیلم به شکلی نمادین می‌خواهد بگوید که او «به زندگی بازگشته است».

آنچه در «وقتی که لک لک ها پرواز می‌کنند» بیگانه به نظر می‌آید، پایان مثبت آن نیست، بلکه شیوهٔ پرداخت رمانتیک قصه، و حرکات سمبولیک دوربین، با همراهی گرم و تند موسیقی است دربرانگیختن این احساس که فیلم دربعد شخصی اش مستحیل می‌گردد. اگر درام قهرمان زن داستان در «وقتی که لک لک ها پرواز می‌کنند» به کمک دوربین، کارگردانی ونقش آفرینی «تاتیانا ساموئیلووا»[8] برخوردار از جذابیتی فراوان است، درفیلم بعدی «کالا توزف» یعنی «نامه ای که هرگز

8: Tatjana Samoilowa.

نرسید»، که سرگذشت گروهی کاوشگر زمین‌شناس در سیبری است، شاهد از هم گسیختگی حرکات شاعرانهٔ غنایی و رها شدهٔ دوربین و محتوای معمولی فیلم می‌شویم.

اگر فیلم های «کالا توزف» هنوز برخوردار از ویژگی هایی خاص خود هستند — که البته تلاش های فیلم بردار او یعنی «سرگی اوروسوسکی»[9] در شکل بخشیدن بدین ویژگی ها مؤثر بوده است — در برابر آن، بخش دیگری از تولیدات سینمایی شوروی ریشه در سنت ها دارد: فیلم سه گانهٔ «سرگی گراسیموف» که براساس رمان **دن آرام**، ۱۹۵۷—۱۹۵۸، اثر «میخائیل شولوخف» ساخته شده است، با همهٔ تلاشی که در ساختنش صورت گرفته، فیلمی است بی نهایت معمولی با کارگردانی عادی.

آخرین فیلم های «مارک دانسکوی» نیز، هر چند براثر «گراسیموف» ارجحیت دارند — مثلاً فیلم **فوما گوردیف** (۱۹۶۰ بر پایهٔ نوشتهٔ «گورکی»)—، در حقیقت خارج از شرایط زمانی هستند؛ چنین به نظر می‌آید که آنچه برای «دانسکوی» مهم است این است که بتواند متن های ظریف ادبی را بر پردهٔ سینما ترسیم کند.

فیلم «گذر از رنج ها»، ۱۹۵۷—۱۹۵۹، اثر «گریگوری روشال»، که برشالودهٔ رمان سه جلدی «آلکسی تولستوی» ساخته شده است، و فیلم **ابله** اثر «ایوان پی ریف» — که در سال ۱۹۵۸ بر پایهٔ رمان «داستایوسکی» پدیدآمده — اقتباس های ادبی دیگری هستند که بادقت و وسواس ساخته شده اند اما نمی توانند ادعای اصیل بودن داشته باشند.

«سرگی یوتکویچ» با فیلم «اتللو» — ۱۹۵۶ — برعکس نشان می‌دهد که در فرم‌پردازی برخوردار از ظرافت است و «آلکسی باتالف»[10] هنر پیشه، با فیلم «شنل» — ۱۹۵۸ — توانست برای رمان «گوگول» فضایی ایجاد کند که با متن نوشته همخوانی داشته باشد.

فیلم دیگری که ازنظرپرداخت سبک به شکلی باورنکردنی مدرن به‌نظر می‌آمد، فیلم **نه روز از سال** — ۱۹۶۲ — اثر «میخائیل روم» بود. این فیلم که ما را به‌یاد «آنتونیونی» می اندازد، با تصاویر موجز و فشردهٔ خود، نه روز تقریباً حساب‌شده از زندگی یک استاد فیزیک اتمی را طی یک سال به‌ما نشان می‌دهد. در این سال است که دانشمند موفق به انجام تجربیاتی می‌شود، برخلاف میلش با معشوقهٔ قدیمی اش ازدواج می‌کند، به او بی توجهی می‌شود، در معرض تشعشعات رادیواکتیو قرارمی‌گیرد و درپایان ناچاربایدتن به یک عمل جراحی بدهد که پزشک امید چندانی به موفقیتش ندارد.

«روم» بی آن که سعی در زیبا جلوه دادن چیزی داشته باشد، قشر روشنفکری را توصیف می‌کند که شکاک است و نیاز به شناخت دارد و بر این تصور باطل نیست که مسائلش را — به ویژه در چهارچوب روابط زن و مرد — حل کرده است.

مکتب «نئورئالیستی» سینمای شوروی توسط چند کارگردان جوان پایه ریزی شده است که ظاهراً تحت تأثیر سرمشق های ایتالیایی خود هستند. فیلم های آن ها برخوردار از رابطه ای خودبه خودی و

9: Sergej Urussewski. 10: Alexej Batalow.

تازه با واقعیت است و دکورهای طبیعی زندگی روزانه را ترجیح می‌دهند و سنگینی صحنه‌پردازی هایی را که به‌طورمعمول بر سینمای شوروی حاکم است پشت سر می‌گذارند. رئالیسم این گونه فیلم ها اغلب ظاهری است و محدود به ترسیم جزئیاتی سطحی می‌شود.

فیلم **انسانی می‌میرد** —۱۹۵۶— به‌دلیل لحن انتقادی تندی که نسبت به‌خود دارد جزءِ برجسته‌ترین فیلم های مکتب «نئورئالیستی» محسوب می‌شود؛ «واسیلی اوردینسکی»[11] —همانند «چوخرای»، فارغ التحصیل مدرسهٔ سینمایی مسکو—با ساختن این فیلم نخستین اثر خود را می‌آفریند. فیلم که قصهٔ دختری را تعریف می‌کند که معشوقش او را ترک می‌گوید، سعی در زیبا جلوه‌دادن چیزی ندارد، بلکه فقط به «دهان» ملت نگاه می‌کند. نادیا، نقش آفرین اصلی، ناچار است زندگی روزانه اش را در اتحاد شوروی به‌تنهایی سپری کند و علاوه برآن از فرزندش نیز مراقبت به‌عمل آورد. با آن که دانشجوست، شغل رانندگی اتوبوس را می پذیرد. اما این شغل سراسر انباشته از مشکلات است. این برنامه باید عملی شود و برای اجرای این نقشه همکاری و علاقه‌مندی یک راننده ضروری است؛ در کودکستان جا برای کودک نیست؛ بسیار دشوار است که برنامهٔ کار آدم را به‌قبل از ظهر بیندازند. رنگ وجود ندارد که بتوان اتاق را رنگ کرد؛ به هیچ‌وجه نمی‌توان اجازهٔ مسافرت با قطار به‌مسکو را دریافت کرد. همهٔ این جزئیات کوچک به‌فیلم پس‌زمینه ای واقعی می‌بخشد. موقعیت روحی قهرمان داستان بادقت و تأملی خاص توصیف می‌شود: تردید و سرگشتگی او بین تسلیم و رضا و اراده‌اش به‌ثبوت شخصیت خود.

«لوکولید شانف»[12] و «یاکف زگل»[13]، دو کارگردان جوان دیگر نیز درفیلم **خانه ای که در آن زندگی می‌کنم** —۱۹۵۷— به‌همان گونه واقع گرایانه عمل کردند. سرگذشت چند خانواده که در عمارتی اجاره‌ای زندگی می‌کنند، یکی پس از دیگری توصیف می‌شود و در این حال جنگ و تأثیراتش نیز درمرکز همهٔ رویدادها قرارگرفته است.

دوربین به‌راحتی و بدون هیچ مانعی از پشت عمارات و منازل، حیاط ها و راهروها و آپارتمان ها می‌گذرد و در این رهگذر هیچ یک از زمینه های زندگی روزمره نادیده گرفته نمی‌شود. بااین همه این فیلم برروی مسائل خصوصی تکیه می‌کند: او مسائل قهرمانان داستانش را ازطریق روش های سیاسی — اجتماعی حل نمی‌کند؛ بلکه می‌گذارد که استقلال فردی خود را حفظ کنند. فقط خصلت اپیزودیک ماجراست که برسر راه تعمیق رویداد قرار گرفته است.

فیلم **بهار در خیابان ساراچنایا** —۱۹۵۶— اثر «ف. میرونر»[14] و «م. چوزیف»[15] (سرگذشت خانم معلمی تازه فارغ التحصیل شده که باید در انستیتوی کارنام‌نویسی کند)، و فیلم **حیاط خانهٔ ما** —۱۹۵۶— اثر «دواس چشایدزه»[16] (سرگذشت وقایع نگارانهٔ خانه ای در تفلیس) نیز برخوردار از حال و هوای نئورئالیستی هستند.

11: Wassili Ordynski. 12: Lew. Kulidshanow. 13: Jokow Segel.
14: F.Mironer. 15: M.Chuzjew. 16: Dewas Tschcheidse.

سرگذشت یک انسان — ۱۹۵۹ — اثر «سرگی باندارچوک»[17] و **وحشیگری** — اثر «ولادیمیر اسکوبین»[18] نیز از برجسته‌ترین آثار کارگردانان جوان سینمای شوروی محسوب می‌شوند.

«باندارچوک» که تا این زمان فقط به‌عنوان هنرپیشه شناخته شده بود (در «اتللو» اثر «یوتکوویچ»)، رمان تلخ «شولوخف» را در بارهٔ سرنوشت اسیری روسی در آلمان به فیلم درآورد؛ این فیلم که از نظر سبک پرداخت منضبط و پرشور می‌نماید، به کمک حرکات قدرتمند دوربین، مونتاژ تضادها و به کارگیری غیرعادی صدا، از قدرت نفوذ بسیاری برخوردار است؛ شخصیت اصلی فیلم قهرمان نبود، بلکه بازمانده‌ای از او بود.

«وحشیگری» «اسکوبین» اعتراضی است در برابر سلسله مراتب حزبی: کمونیستی جوان به هنگام جنگ‌های داخلی توسط مافوقش چنان زشت توصیف می‌شود که احساس می‌کند غرورش جریحه‌دار شده است و دست به خودکشی می‌زند.

«آندره‌ی تارکوفسکی»[19]، زادهٔ ۱۹۳۶، به‌عنوان کارگردانی مستعد، با اصالتی اعجاب‌آور و بسیار مسلط شناخته شده است. او با ساختن دومین اثر خود **کودکی ایوان** — ۱۹۶۲ — چنان فیلمی آفرید که ارزش‌های والای آن در برخورد با کشمکش‌های مسائل روزانه به انتها نرسید. از صحنه‌های واقعی جنگ، از رؤیاها، آرزوها و کابوس‌های پسری جوان، به کمک تصاویر مستند، تصویر کودکیِ ویران‌شده‌ای را ترسیم می‌کند. توصیف‌ها نزدیک به واقعیت‌اند و تصاویر، درخشان و تخیلی. در آن‌ها از دوران کودکی سالمی سخن به میان می‌آید که انبوه کودکان به‌علت درگیری جنگ از آن بی‌بهره می‌گردند. این همه به کمک کارگردانی «تارکوفسکی» به شکلی یک دست درمی‌آیند.

شکاکان و بدبینان در لهستان

در آغاز سال‌های پنجاه، سینمای لهستان به کلی فلج شده به نظر می‌آمد. فقط فیلم **پنج نفر در خیابان باراسکا** — ۱۹۵۴ — اثر «آلکساندر فورد» درخورد توجه می‌نمود: فیلم به توصیف گروه جوانان بیکار در نقاط ویران‌شدهٔ ورشو می‌پردازد. رونق سینمای لهستان در سال ۱۹۵۶ با به‌قدرت رسیدن «گومولکا» آغاز شد.

در این سال گروهی از کارگردانان جوان فارغ‌التحصیل مدرسهٔ سینمایی «لودز» کارهای خود را آغاز کردند: آثار «یرژی کاوالرو ویچ»[20]، «آندره‌یی وایدا»[21] و «آندره‌یی مونک»[22] در سال‌های بعد سازندهٔ چهرهٔ واقعی سینمای لهستان گردید.

فیلم‌های این کارگردانان جوان از همان ابتدا نشان‌دهندهٔ سبکی بود که خویش را از

17: Sergej Bondartschuk.
18: Wladimir Skubin.
19: Andrej Tarkowski.
20: Jerzy Kawalerowicz.
21: Andrzej Wajda.
22: Andrzej Munk.

گذشته‌ها بریده است. این آثار به‌نفی خوشبینی های ساده‌لوحانه و «قهرمانان مثبت» کلیشه‌ای می‌پرداختند. بدبینی خاصی را که شاخص سینمای جدید لهستان است (درست همان گونه که در ادبیات جوان لهستان نیز به‌چشم می‌خورد) باید به‌عنوان واکنشی در برابر فعالیت‌های هنری عصر «استالین» تلقی کرد؛ اما از سوی دیگر در این تاریک بینی سینمای لهستان، رؤیایی ژرف نهفته است که ریشه در رویدادهای دوران جنگ دارد و چون کابوسی همگانی برنسل جدید سنگینی می‌کند. از همین رو است که همواره موضوعات مربوط به جنگ و دوران اشغال، در سینمای لهستان مرجح شمرده می‌شود.

منتقدان سینمایی لهستان مایل به شنیدن کلمهٔ «بدبینی» دربارهٔ فیلم های کشورشان نیستند. «با تلاش فیلم سازان، سینمای لهستان به‌صورت نیروی محرکهٔ جنبش های روشنفکری درآمده است؛ فیلم براین تلاش است تا حقیقت‌هایی را که از نظر اجتماعی نافع تشخیص می‌دهد، بیان کند و نفوذ خود را براذهان مردم گسترش دهد؛ از این رو ما حق نداریم سخن از بدبینی بگوییم». این مطالب را «یرژی یلا تسوسکی» در سال ۱۹۵۸ نوشته است.

«یرژی کاوالروویچ»، زادهٔ ۱۹۲۲، در بین کارگردانان جوان، دارای طولانی‌ترین سابقهٔ فعالیت‌های سینمایی است. در سال ۱۹۵۰ دست از کار نقاشی کشید و به سینما روآورد. **سایه** —۱۹۵۶— نخستین اثر شخصی اوست. مبارزات چند گروه نهضت مقاومت در دوران اشغال آلمانی ها و تأثیر یک «خرابکار» در این دوره، موجب پیدایش فیلمی می‌شود سرشار از دسیسه‌های جنایی که به‌شکلی هنرمندانه، زمان‌های مختلف را با یکدیگر پیوند می‌زند. اگر براین باور باشیم که فیلم از نظر موضوع چیز «تازه‌ای» برای گفتن ندارد، با این حال باید بپذیریم که‌ترکیب تصاویر تیره، غمناک و غافلگیر اعصاب، به‌شکلی بس هنرمندانه صورت گرفته است.

شاخص سینمای سال های پنجاه لهستان فیلم بعدی «کاوالروویچ» به‌نام **پایان واقعی جنگ** —۱۹۵۷— است. یکی از زندانیان سابق اردوگاه کاراجباری که از زمان زندانی شدنش نه حرف می‌زند و نه می‌تواند بنویسد، توانایی سازش با دنیای «طبیعی» را ندارد: هربار ازنو، خاطرات وحشتناک گذشته‌اش در اردوگاه به‌یادش می‌آید و او را به شدت می‌آزارد و دچار سرخوردگی می‌کند؛ این خاطره‌ها در زندگی خصوصی اش نیز اثر گذاشته و میان او و همسرش که دارای معشوق دیگری است نیز شکاف ایجاد کرده است. او سرآخر از روی نومیدی دست به‌خودکشی می‌زند. «پایان واقعی جنگ» بدبینی سینمای لهستان را تا انتها پیش می‌راند: تمامی فیلم در حال و هوایی تقدیری سیر می‌کند که رهایی از آن امکان پذیر نیست. تصاویر خاکستری، و تیره و روشن فیلم بازگوکنندهٔ احساس سرخوردگی فاجعه باری است. «کاوالرو ویچ» در این جا علاقهٔ خود را به‌برش های متضاد و کاربرد تحریک کنندهٔ سروصدا نشان می دهد.

قطار شبانه —۱۹۵۹— درامی است روانشناسانه که در واگن اتاق‌خواب یک قطار شبانه روی می‌دهد؛ داستانِ تلاش برای دستگیریِ یک جنایتکار نیز به‌ماجرای فیلم افزوده شده است و فیلم آشکارا در برابر کسانی جبهه می‌گیرد کهَ یورش به‌زندگی های فردی را شادمانه تأیید می‌کنند، و

سرانجام **مادر یوحنای فرشتگان** — ۱۹۶۱ — نشان می‌دهد که چگونه هدف‌های روانشناسانه نزد «کاوالرووِیچ» متراکم می‌شوند و حتی به قلمرو عرفان می‌رسند: فیلم به توصیف راهبه‌های صومعه‌ای (در قرن هفدهم) که ظاهراً مورد هجوم «شیطان» قرار گرفته‌اند و همچنین به توصیف شیدایی و آشفتگی یک کشیش یسوعی می‌پردازد که برای کشف ماجرا به صومعه فراخوانده شده است، اما خودش در عشق تندی به رئیس راهبه‌ها می‌سوزد. فیلم از نظر فرم درخشان است، اما گه‌گاه درگیر سمبولیسم می‌شود. «کاوالرووِیچ» اکنون رئیس گروه تولیدی «گادر» است که کارگردانی چون «آندره‌یی وایدا» در آن کار می‌کند.

«آندره‌یی وایدا»، زادهٔ ۱۹۲۶، با فیلم **نسل** — ۱۹۵٤ — که فیلمی در بارهٔ نهضت مقاومت بود، کار خود را آغاز کرد؛ فیلمی که چندان هم از اشکال قراردادی به‌دور نبود، اما نمایشگر علاقه‌مندی «وایدا» به نمایش موقعیت‌هایی بود که به بن‌بست می‌رسند. او موضوع این فیلم را در اثر بعدی خود **کانال** — ۱۹۵۶ — نیز به کار گرفت. «وایدا» در این فیلم ماجرایی از نبردهای مردم ورشو در سال ۱۹٤٤ را به نمایش می‌گذارد: گروهی از چریک‌ها از طریق کانال‌های فاضلاب قصد بازگشت به محل نخستین خود را دارند؛ فیلم، این حرکت را (عبور از درون تاریکی راهروهای هزارتوی زیرزمینی) به صورت درامی آپوکالیپسی شکل می‌دهد.

شکستی فاجعه‌بار، پایان همهٔ آن‌هاست. فیلم با امکانات ظاهری خود نیز، موقعیت نومید فراریان را به نمایش می‌گذارد: در حالی که راهروهای نیمه‌روشن امید راه نجاتی را بازمی‌گذارند، روشنایی بی‌رحم روز فقط حضور مرگ را بشارت می‌دهد؛ روی خاک فقط سکوتی مشکوک برقرار است، در حالی که در راهروهای زیرزمینی هزاران سروصدای مبهم درهم پیچیده است. «وایدا» چندبار در «کانال»، درگیر این وسوسه می‌شود که زشتی‌ها را به خاطر نفس زشتی‌ها ترسیم کند.

شاهکار «وایدا» فیلم **خاکستر و الماس** — ۱۹۵۸ — است. او در این اثر تصویری متفاوت و کم‌تر امیدوارکننده از تحولات لهستان پس از جنگ، از دیدگاه سال ۱۹٤۵ به دست می‌دهد. در لهستانی که تازه آزاد شده است، چریک‌های ناسیونالیست، کمونیست‌ها و فرصت‌طلبان جاه‌طلب با یکدیگر به رقابت می‌پردازند؛ اوج فیلم در صحنهٔ ضیافت دلهره‌انگیزی است که به مناسبت «لهستان جدید» برپا گردیده و شرکت کنندگانش، اگر سرگرم جدل‌های مطنطن نباشند، درگیر گزندگی و تلخی و بی‌وفایی‌های دنیا هستند.

تروریستی جوان که به خاطر عشق به دختری حاضر شده است دست از برنامه‌های خود بکشد، در مکانیسم سخت مبارزه‌ای زیرزمینی گرفتار می‌شود و درنتیجه زندگیش را در این قمار می‌بازد. فیلم به توصیف دورانی می‌پردازد که قهرمانی و پوچی در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند و سبب نومیدی قهرمان داستان می‌شوند؛ قهرمانی که خاطرات دوران جنگ، هرگونه امیدی را به زندگی بهتر و انسانی‌تر در او ویران می‌کند و خردشدنش را زیر ماسک سوسیالیسمی بی‌احساس پنهان می‌سازد. «زبیگنیو سیبولسکی»[23]، هنر پیشهٔ درخشان فیلم، به این شخصیت جان بخشید.

23: Zbygniew Cibulski.

اگر «وایدا» در فیلم «خاکستر و الماس» سقوط لهستان بورژوا را به نمایش می گذارد، **لونتا** — ۱۹۶۰ — به توصیف سقوط سواره نظام — ۱۹۳۹ — لهستان می پردازد؛ در این جا نیز خودنمایی بن بست هاست که «وایدا» را شدیداً به خود جلب می‌کند. اودرفیلم **جادوگران بی گناه** — ۱۹۶۰ — سرگذشت مردی یهودی را شرح می دهد که در ویرانه های ورشو زندگی می کند و زندگیش شباهت بسیار به زندگی «سامونی» دارد که در انجیل توصیف شده است.

«وایدا» در سال ۱۹۶۲ بر پایهٔ نوشتهٔ «لیسکف»[24] در یوگسلاوی فیلم **لیدی مکبث سیبری** را می‌سازد؛ با تمامی تلاش آشکار کارگردان برای رسیدن به سبکی تکان دهنده و پرتحرک، نتیجهٔ کار در مجموع از فیلمی ناتورالیستی و خشک در بارهٔ البسهٔ گوناگون فراتر نرفت. جالب توجه تر از این فیلم، اپیزودی از فیلم **عشق در بیست سالگی** — ۱۹۶۰ — است که «وایدا» دست به ساختنش می‌زند. او در این فیلم یکی از رزمندگان سابق نهضت مقاومت را در برابر نسل جدید جوانانی قرار می‌دهد که هیچ گونه تفاهمی با مسائل او از خود نشان نمی‌دهند. اگر «وایدا» کارگردانی است که می داند چگونه می‌تواند مبانی آثارش را از نظر حسی و فضاسازی متراکم نماید، فیلم های «آندره‌یی مونک»، ۱۹۲۱ — ۱۹۶۱، برخوردار از زیربنایی به شدت روشنفکرانه است. در این آثار نیز گرایش به تیرگی به چشم می‌خورد؛ اما در عین حال به انتقادی عقلایی از رویدادهای سیاسی روزمی‌پردازد. «آندره‌یی مونک» کارش را با ساختن فیلم های مستند آغاز کرد. فیلم **مردی روی خطوط راه‌آهن** — ۱۹۵۶ — برخوردار از عقاید مشخص سیاسی است که در عین حال بازگوکنندهٔ موقعیت کارگردانان جوان لهستان نیز هست. یک حادثهٔ راه‌آهن از دیدگاه های مختلفی به دنبال هم به نمایش درمی‌آید. یکی از کارمندان پیر راه‌آهن با خودرأیی های خود، رفقایش را مستأصل کرده است: اما ناگهان — ماجرای فیلم در عصر «استالین» اتفاق می افتد — پیرمرد متوجه می‌شود که به صورت دشمنی سیاسی و خرابکار معرفی شده است؛ بدنام شده و از کار بیرونش کرده اند. فیلم به کمک ساختار پیچیدهٔ حوادث فرعی و بازگشت به گذشته ها، علیه حزب و تحقیری که نسبت به انسان روامی‌دارد، دست به اعتراض می‌زند. پایان فیلم دارای صحنه های نمادین است: رئیس کمیسیون بازرسی به طرزی آشکار پنجرهٔ اتاق بازپرسی را می‌گشاید، زیرا هوا «خفه کننده» شده است. کارگردانان لهستانی نیز می‌خواستند راه به هوای پاک فضایی غیرجزمی بگشایند.

«مونک» در **اروئیکا** — ۱۹۵۷ — به توصیف آخرین روزهای جنگ در لهستان می‌پردازد. دراین فیلم بیانی غیرقهرمانی، دو بار — یک بار از نظرگاه فروشنده ای دوره گرد، جوان و غیرسیاسی که کاملاً برخلاف میلش به صورت واسطهٔ خبری جنبش نهضت مقاومت درآمده است و دیگربار از چشم‌انداز اردوگاه اسرا، جایی که با پنهان کردن افسری، سعی می‌کنند افسانهٔ فرار موفق او را همچنان حفظ نمایند — به تصویر درمی‌آید. هر دو قسمت به نام های Schezo alla Polacca و Ostinato Lugubra خوانده می‌شدند. دراین فیلم خنده ومزاح، درکنار

24: Ljeskow.

وحشت و ستمگری قرارگرفته است؛ «اروئیکا» در مجموع به نوعی بدبینی می انجامد و تصاویر سرد حیاط اردوگاه که اسیران در آن خسته و وامانده، دایره وار قدم می زنند، براین بدبینی تأکید بیشتری می‌کند. «مونک» پیش از آن که در نتیجهٔ تصادف اتومبیل بدرود حیات گوید، فیلم **خوشبختی درخشان** — ۱۹۶۰— را ساخت که فیلمی بود طنزآمیز دربارهٔ خرده بورژواهایی از نوع افراد معتقد به اصول، و تا اندازه‌ای مورد توجه، که خودشان را به راحتی با شرایط حاکم وفق داده اند و در هر عصری می‌توانند در صلح و صفا زندگی کنند، و با این همه از یک درگیری به درگیری دیگر فرومی غلتند. این فیلم نشان دهندهٔ روشن بینی و طنز ظریف کارگردان بود؛ با مرگ «مونک»، لهستان یکی از درخشان ترین امیدهای سینمایی خود را ازدست داد.

اما در کنار فعالیت های این سه مرد «بزرگ»، سینمای لهستان آثار زنده و تپندهٔ دیگری نیز پدیدآورده است: «فورد» پیش کسوت، براساس رمانی اثر «مارک هالسکو»[25] فیلم «هشتمین روز هفته» — ۱۹۵۷— را در فضایی سرشار از انتقاد بدبینانه از شرایط موجود پدیدآورد؛ فیلم او با آن که نبوغ آسا ساخته شده بود، با این حال به دور از شور و حالی رمانتیک نبود. **شوالیهٔ جنگ های صلیبی** — ۱۹۶۰— فیلم تاریخی پرخرج و درخشانی است. «تادئوش چمی له وسکی»[26] با فیلم کمدی **ایو می‌خواهد بخوابد** —۱۹۵۸— ذوق و فکر بیشتری از «فورد» عرضه می‌کند. این فیلم با طنز گسترده اش، پدیده های مختلف زندگی روزمرهٔ لهستانی ها را به زیر ذره بین می‌برد و از بی عرضگی پلیس و کمبود اخلاق و نزاکت در خانه های کارگری انتقاد می‌کند.

از سال ۱۹۵۷ به بعد شماری فیلم های مستند نیز، مستقل از استودیوهای مرکزی پدیدآمد. امکان ساختن این فیلم ها از سوی استودیوی دولتی فیلم های تجربی —تنها نمونهٔ موجود در جهان— و همچنین آکادمی سینمایی ملی— که فارغ التحصیلانش به هنگام ساختن فیلم پایان‌نامه های تحصیلی خود از آزادی فراوانی برخوردار بودند— فراهم آمد. آنچه در تمامی این آثار آشکارا به چشم می‌خورد، تلخی و سرخوردگی عمیق است.

«تادئوش ماکارزینسکی»[27] که یکی از کارگردانان پیش کسوت در زمینهٔ فیلم های مستند به شمار می‌رود، مونتاژ فیلم **زندگی چقدر زیباست** —۱۹۵۸— را برعهده گرفت. فیلمی مشحون از اسناد وحشیگری و ظلم —با تصاویری از آوشویتس و هیروشیما— همراه با ترانه های روز از رویدادهای جنون آمیز جهانی.

«رومن پولانسکی»[28] در فیلم کوتاه **دو مرد و یک گنجه** —۱۹۵۸— به تفکر دربارهٔ ناممکن بودن زیست، به شیوه ای که انسان می‌خواهد، پرداخت: دو مرد همراه گنجه ای از دریا بیرون می‌آیند و دریک شهر بندری با بسیاری رویدادهای خنده دار و ماجراهای خشن برخورد پیدا می‌کنند و چون مایل نیستند گنجه (سمبل فردیت) را از دست بدهند؛ در پایان، سرخورده و مأیوس دوباره به دریا

25: Marek Halsko.
26: Tadeusz Chemielewski.
27: Tadeusz Makarczynski.
28: Roman Polanski.

بازمی‌گردند.

«والریان برووچیک»[۲۹] و «یان لونسیا»[۳۰] با ساختن فیلم **یکی بود یکی نبود...** — ۱۹۵۷ — توجه همگان را به خود جلب کردند. دراین فیلم یک موجود زنده — که از عناصر نقاشی شده شکل گرفته است — در دنیایی نیمه تجریدی به پرواز درمی‌آید و دو برنامهٔ تلویزیونی مربوط به موسیقی جاز و موسیقی محلی را برهم می‌زند و سرآخر به صورت تصویری درمی‌آید که در موزه، میان اثری از «میرو» و تابلو «مونالیزا» قرارمی‌گیرد.

فیلم **خانه** — ۱۹۵۸ — اثری با الهام‌های سوررئالیستی و به کارگیری ترفندهای سینمایی مربوط به زمان پیش از جنگ جهانی، برای «برووچیک» و «لونسیا»، جایزهٔ نمایشگاه جهانی بروکسل را به ارمغان آورد و بدین سان آن‌ها توانستد درپاریس اقامت گزینند. این دو درپاریس، جدا از همدیگر، آثار اصلی شان را پدیدآوردند: «برووچیک» همراه با «کریس مارکر» فیلم **فضانورد** — ۱۹۵۹ — را ساخت. فیلمی مرکب از نقاشی های متحرک و عناصر واقعی سینمایی که به صورت یک اثر طنزآمیز و تخیلی دربارهٔ پروازهای فضایی عرضه شد. «لونسیا» درفیلم **آقای تت** — ۱۹۵۹ — از تکنیکی بهره گرفت که به وی امکان می‌داد تا ترکیبی از نقاشی های متحرک را با پیکره‌هایی قیچی شده تلفیق کند و آن‌ها را به شیوهٔ فیلم های اوایل قرن بیستم شکل بخشد. این فیلم تلخ و طنزآمیز، که متن آن‌را «اوژن یونسکو» نوشته بود، سرگذشت «سر»ی را بازگو می‌کرد که علیه هر خردی در پیرامون خود طغیان می‌کند و سرانجام روانهٔ زندان می‌شود؛ درحالی که «سر» به طور کامل بی آبرو شده است، درپایان مورد تقدیر قرار می‌گیرد و هدایایی دریافت می‌کند. شیوهٔ «کلاژ»[۳۱] به «لونسیا» امکان می‌داد، تا زمان و مکان را به دلخواه تغییر دهد و افکار خود را به شکل رویدادهای بصری ترکیب کند.

«پولانسکی» نیز مقیم پاریس شد و درست بر شیوهٔ فیلم «دو مرد و یک گنجه» فیلمی برپایهٔ اندیشه های «ساموئل بکت» پدیدآورد: **چاقه و لاغره** — ۱۹۶۱ — داستانی از دو موجود خاکی که در باغ ویران شده ای در حومهٔ یک شهر عمر می‌گذرانند و درنتیجهٔ عشق و نفرتی که به یکدیگر دارند، با هم پیوند خورده اند.

چکسلواکی: فیلم‌های عروسکی و فیلم‌های مجلسی

سینمای تروکاژ یک[۳۲] در چکسلواکی، نقشی به مراتب حساس تر از لهستان ایفا کرد. پس از ۱۹۵۰ نیز فیلم های عروسکی «ترانکا»[۳۳]، «زمن»[۳۴] و «تیرلووا»[۳۵] به طور کلی به صورت مفهوم اصلی و شاخص سینمای هنری چکسلواکی شناخته می‌شدند.

29: Walerian Browczyk. 30: Jan Luncia.

۳۱: کلاژ: تصویری واحد که از چسباندن یا متصل کردن مواد وعناصر گوناگون بر روی صفحه ای ایجاد می‌شود.

Trik Film:۳۲ یا فیلم تروکاژی به فیلم هایی گفته می‌شود که به صورت تک فریم برداشته شده باشند نظیر فیلم های عروسکی، فیلم های کارتونی وغیره...

33: Tranka. 34: Zeman. 35:Tyrlova.

«یری ترانکا»، زادهٔ ۱۹۱۲، درفیلم **شاهزاده بایایا** — ۱۹۵۰ — تکنیک فیلم های عروسکی خود را به کمالی نبوغ آمیز نزدیک کرد: این فیلم، افسانهٔ فرزندی است که روح مادرش را — که در اسبی حلول کرده است — آزاد می‌کند. دکورهای ظریف همراه با نورپردازی های شگفت، آن را به فضایی رؤیایی می‌برد. همین مطلب دربارهٔ فیلم **افسانه های باستانی چک** — ۱۹۵۳ — نیز مصداق پیدا می‌کند؛ فیلمی دارای شماری از قصه های بوهمی* که در کابوسی جریان می‌یابند. «ترانکا» در سال ۱۹۵٤ سه اپیزود از کتاب **شویک، سرباز پاکدل** اثر «یاروسلاو هاشک»[36] را برای فیلم عروسکی خود اقتباس کرد و در آن از طراحی های «یوزف لادا»[37] نیز بهره گرفت؛ سرانجام هنر «ترانکا» تا نقطهٔ معینی در فیلم **رؤیا در شب نیمه تابستان** — ۱۹۵۷ — بر پایهٔ اثر «شکسپیر» پیش رفت: تلاش های او برای رسیدن به شعر حرکات و استادی هوشمندانه اش در نورپردازی — که در آثار گذشتهٔ او نیز به چشم می‌خورد — تا مرز زیبایی شناسی ناب ارتقا یافت.

آثار «کارل زمن»، زادهٔ ۱۹۱۰، نمایشگر طنز محکم‌تر اوست در ارائهٔ اشکال گوناگون فیلم های عروسکی و علاقه به تجربه اندوزی. **الهام** — ۱۹٤۹ — افسانه ای است از پیکره های شیشه ای و **شاه لاورا** — ۱۹۵۰ — طنزی است تمثیلی دربارهٔ پادشاهی که گوش هایی دارد به درازی گوش های خر، براساس افسانهٔ سلطان میداس.

«زمن» بعدها فیلم هایی آموزشی دربارهٔ علوم طبیعی پدیدآورد که ترکیبی بودند از فیلم های عروسکی و بازیگران زنده. او با فیلم **کشف فساد** — ۱۹۵۷ — بر پایهٔ نوشتهٔ «ژول ورن»، توانست شاهکاری بیافریند. هنر پیشگان واقعی در تصاویر، شکل هنر پیشه به خود می‌گیرند و سبک این گونه تصاویر آدم را به یاد عکس های قدیمی مجله های مصوّر می‌اندازد: دکورها و لباس ها با شرّابه هایی پوشانده شده اند و صحنه های طبیعی از پشت صفحه ای فیلمبرداری شده اند که عکس ها را نقطه نقطه (ترام) نشان می‌دهند. طرح های تکنیکی و خیالی «ژول ورن» با زمان مطابقت داده شده و دوباره به صورت تصاویری منعکس گردیده اند که آرمانی[38] به نظر می‌آیند. «زمن» در فیلم بعدی خود **بارون مونشن هاوزن** — ۱۹٦۱ — از همهٔ ترفندهای سینمایی قابل تصور بهره می‌گیرد. او از تکنیک شکنندهٔ «ویراژ»[39] رنگی استفاده کرد و باردیگر بازیگران زنده را میان دکورهای نقاشی شده به بازی واداشت و این همه را به روی نوارهایی که قبلاً پیکره هایی برروی آن نقاشی شده بود منعکس کرد. در چند اپیزود موفق شد که از تکنیک های گوناگون، تصویری یگانه پدیدآورد که از جذبه ای خیال انگیز برخوردار باشد. با این همه، این فیلم فاقد یکپارچگی فیلم های «ژول ورن» ی «زمن» بود.

«هرمینا تیرلووا»، زادهٔ ۱۹۰۰، که به هنگام اشغال کشورش به وسیلهٔ آلمانی ها، نخستین فیلم تکنیکی عروسکی را به نام **فردا، مورچه** — ۱۹٤۵ — ساخته بود، درزمینهٔ فیلم های کودکان به اُستادی و مهارت رسید و فیلم **عروسک شکست خوردهٔ کوچولو** — ۱۹۵۱ — را پدیدآورد که در آن احترام

*: Bohem، ناحیه ای درچکسلواکی، و شهرعمدهٔ آن پراگ. (م).

36: Jaroslav Hašek. 37: Josef Lada.
38: Utopik. 39: Virage.

به همنوع و خدمتگزار دیگران بودن، ستایش شده و تحقیر و خشونت و نابخردی به سختی مورد انتقاد قرارگرفته است. در کنار این «سه استاد قدیمی» سینمای عروسکی چک، کارگردانان جوان با تأنی می‌توانستند پایداری کنند.

«برتیسلاو پوژار»[۴۰]، شاگرد «ترانکا»، موفق شد که پس از ساختن چند فیلم تقلیدی، با ساختن **شیر و ترانهٔ کوچولو** — ۱۹۵۹ — فیلمی استادانه بسازد: یک شیر، عروسک کوچکی را با سازدهنی اش می‌بلعد، اما صداهایی که از شکمش بیرون می‌آید، او را لومی دهد و از آن‌پس ناچار می‌شود گرسنگی بکشد. عروسک کوچک دیگری سازدهنی را در اسکلت شیر پیدا می‌کند و با آن همان آهنگ قدیمی را می‌نوازد. فیلم نقاشی متحرک پس از آن که «ترانکا» از آن روی گرداند به صورت فرزندِ سببی تولیدات سینمای تروکاژ یک چکسلواکی درآمد.

«یری برهدکا»[۴۱] در سال ۱۹۴۸ با فیلم **کشتی هوایی و عشق** قصهٔ شاعرانهٔ عاشقانه ای را پدیدآورد که طراحی های آن ما را به‌یاد گرافیک دوران «یوگند اشتیل»[۴۲] می اندازد؛ «یوزف کابرت»[۴۳] با فیلم **تراژدی مرد آبی** —۱۹۵۸— به همین روش ادامه داد، در حالی که «فرانتیشک ویسترچیل»[۴۴] در فیلم **مکانی در خورشید** —۱۹۵۹— و «ولادیمیر لکی»[۴۵] در فیلم **سه مرد** —۱۹۵۹— به شیوهٔ طراحی های خطی «امیل کول»[۴۶] به کارپرداختند. سینمای نمایشی دوران پس ازجنگ چک با نام دوتن عجین گردیده است: «واکلاو کرسکا»[۴۷] و «یری وایس»[۴۸].

«کرسکا»، زادهٔ ۱۹۰۰، موضوعات بیوگرافیک و فیلم هایی را که به‌مسائل جوانان می‌پردازند و او آن‌ها را با زیبایی شناسی خاصی به‌تصویر درمی‌آورد، ترجیح می‌دهد. یکی ازبهترین آثار او فیلم **نورمهتاب برفراز رودخانه** —۱۹۵۳— است؛ در بارهٔ دیگر آثار دههٔ پنجاه «کرسکا» گفته می‌شود که آثاری «واپسگرا» هستند. یکی از فیلم های «کرسکا» به‌نام **روزی که درخت شکوفه می‌دهد** —۱۹۶۱— داستان دختری را بازگو می‌کند که از ترس روابط سنتی حاکم برروستا به‌پراگ می‌گریزد؛ فیلم بر پایهٔ رمان «ماری مایرووا»[۴۹] —نوشته شده در سال های دههٔ بیست— پدیدآمده است. «کرسکا» موفق می‌شود درام زندگی این دختر را به‌کمک نماهای ظریف، عکاسی اکسپرسیونیستی و دیزالوهای آرام، جاذبهٔ خاصی ببخشد.

تلاشی همانند را برای ظرافت بخشیدن به تصاویر شاعرانه، در دیگر فیلم های چکسلواکی و از آن جمله در **کبوتر سفید** —۱۹۶۰— اثر «فرانتیشک ولاچیل»[۵۰] می‌توان مشاهده کرد: در نماهایی زیبایی شناسانه، پرواز کبوترهای نامه بر از شمال فرانسه به جزیرهٔ «فمن» دنبال می‌شود؛ اما درواقع این داستان برای فیلم، وسیله ای است جهت ایجاد عَرَبسک های شاعرانه.

40: Beretislav Pojar. 41: Jiří Bredecka.

۴۲: *Jugendstil*، سبک هنری اوایل قرن بیستم.

43: Josef Kábrt. 44: Frantisk Vistrcil. 45: Vladimir Lehky.
46: Emil Cohl. 47: Vaclav Krska. 48: Jiří Weiss.
49: Marie Majerowa. 50: Frantisek Vlacil.

کارگردان جوان دیگری به‌نام «زبینک برینیچ»[51] با فیلم **رابطهٔ عاشقانه در زیزکف** — ۱۹۵۸ — از خود واقعیت گرایی بیشتری نشان می‌دهد؛ او در این فیلم سرگذشت عاشقانهٔ یک معمار را با یک خانمِ کارمند ادارهٔ پست در ناحیهٔ کارگری حومهٔ پراگ توصیف می‌کند. «برینیچ» با فیلم‌برداری زنده و پرابداع خود — که از هر موقعیت، برجسته‌ترین تصویر بصری را پدید می‌آورد و بدین سان از سطحی بودن موضوع تا اندازهٔ زیادی می‌کاست — درخشید.

برجسته‌ترین سینماگر معاصر چکسلواکی را باید «یری وایس» دانست. او پس از ساختن فیلمی دربارهٔ کودکان و دو فیلم بلند مستند، به‌سال ۱۹۵۶ سرگرم ساختن فیلم **قمار زندگی** شد که فیلمی بود دربارهٔ کشمکش‌های موجود در یک خانوادهٔ بورژوایی در دوران اشغال آلمان‌ها، و به‌دور از هرگونه هیجانات ظاهری.

شاهکار «وایس» **تلهٔ گرگ** — ۱۹۵۸ — درامی بود ناتورالیستی از دوران سلطنتی دانوب: شهردار شهری کوچک — که زیر سلطهٔ والدین و همسر جبارش قراردارد — عاشق «دختر یتیمی» می‌شود که از روی ترحم او را به‌خانه آورده‌اند. اما پس از آن که همسر در نتیجهٔ سکتهٔ قلبی بدرود زندگی می‌گوید، دخترک احساس و علاقهٔ چندانی نسبت به‌مرد — که هیچ گاه از شرایط روزانهٔ زندگی شکوه نمی‌کند — نشان نمی‌دهد.

«وایس» از نماهای سنگین و ایستا، دورنمایی از زندگی پرجنجال و درخود بسته‌ای را به‌دست می‌دهد؛ سبک فیلم از طنزی ظریف تا هجوی برنده را دربرمی‌گیرد. «تلهٔ گرگ» فیلم شبه مجلسی و روشنگرانه‌ای است که به‌کمکِ هنرِ توصیفِ واقعیِ محیط و قدرت القایی اش بارز می‌گردد.

فیلم **رومئو، ژولیت** — ۱۹۶۰ — نیز فیلمی مجلسی است، اما این بار با پس زمینه‌ای سیاسی و باب روز: یک جوان فارغ‌التحصیل دبیرستانی درسال ۱۹۴۳ در اتاق زیرشیروانی، دختری یهودی را پنهان کرده است؛ هر دو عاشق هم می‌شوند اما پناهگاه دختر کشف می‌شود و ناچار خود را قربانی می‌کند. روابط مادر و پسر، و رابطهٔ مادر و این دختر، پس از آن که وجودش را کشف می‌کنند، با قدرت تمام بیان می‌شود. این که موضوعات مربوط به گذشتهٔ نزدیک هنوز هم کارگردانان چک را به‌سختی سرگرم می‌دارد، واقعیتی است که درفیلم «اصول برتر» — ۱۹۶۰ — اثر «یری کریچیک»[52] و «یری وایس» می‌توان آن را مشاهده کرد. در دوران اشغال آلمان‌ها، دانش آموزان یک دبیرستان دست به‌تمسخر «هایدریش»[53] می‌زنند. آن‌ها را دستگیر می‌کنند، به‌مرگ محکومشان می‌سازند و تیرباران شان می‌کنند. فیلم نه تنها فضای دورانی را تصویر می‌کند که انباشته از وحشت و اختناق و ترور است، بلکه چهره‌های متفاوتی را هم ترسیم می‌کند: وکیل مدافعی چکی «بین جبهه‌ها» ظاهر می‌شود، ولی از امکاناتی که به‌او داده شده استفاده نمی‌کند، درحالی که یک پرفسور «گوشه گیر»

51: Zbynek Brynych. 52: Jiří Krejcik.

۵۳: هایدریش: رییس پلیس امنیتی آلمان در دوران تسلط نازی‌ها.

ــ که استاد فلسفهٔ کلاسیک است ــ تنها کسی است که علیه محکومیت جوانان دست به اعتراض می‌زند.

سینمای مجارستان قبل و بعد از انقلاب

پس از محاکمهٔ «رایک» در سال ۱۹۴۹، مجارستان نیز ناچار بود دوران استالینی را بگذراند و در این حال اغلب فیلم‌هایی که ساخته می‌شدند، خشک و قراردادی بودند. این دوره تا سال ۱۹۵۵ به درازا انجامید؛ از این زمان به بعد روش لیبرال‌تر «ایمره ناگی» در سینما نیز تأثیر گذارد.

«فلیکس ماریاشی»[54]، زادهٔ ۱۹۱۹، در سال ۱۹۵۵ فیلم **بهار در بوداپست** را پدیدآورد، که سرگذشت دو سرباز فراری بود از بوداپست، در سال ۱۹۴۴؛ فیلمی که فضای گرفتهٔ آخرین روزهای جنگ را به نمایش می‌گذاشت. او در فیلم **روشنایی کوچک** ــ ۱۹۵۵ ــ تصویری هیجان‌انگیز از جوانان بوداپست را ترسیم کرد. اما یکی از نام‌هایی که با رونق سینمای مجارستان پیش از انقلاب به شدت پیوند خورده است، «زولتان فابری»، زادهٔ ۱۹۱۷، است. او پیش از آن که با ساختن فیلم **چرخ فلک** در سال ۱۹۵۶ در خارج از کشور به شهرت و موفقیت برسد، دو فیلم ساخته بود. موضوع این دو فیلم را درام نبرد کهنه و نو در یک روستا تشکیل می‌دادند: کشاورزی مستقل با ازدواج دخترش با یک کارگر شرکت تعاونی مخالفت می‌کند. اما «فابری» این موضوع را فقط به عنوان وسیله‌ای به کار گرفت تا بتواند داستان عاشقانهٔ شاعرانه‌ای را توصیف کند و تضاد زندگی عشاق را با دنیای «تثبیت شده» به نمایش بگذارد. قهرمان جوان فیلم در واقع عضو اتحادیه است اما برای خوشبختی شخصی اش مبارزه می‌کند. آنچه در فیلم به ویژه ارزشمند می‌نماید، تکنیک نبوغ‌آمیز کاربرد دوربین و پرداخت فیلم است.

«فابری» در فیلم **پرفسور هانیبال** ــ ۱۹۵۶ ــ به تمثیل سیاسی روی آورد: یک پرفسور زبان لاتین و بیگانه با جهان، استنتاجی را ارائه کرده است مبنی براین که مرگ «هانیبال» براثر انقلابِ ناشناختهٔ توده‌های ملت کارتاژ رخ داده است.

داستان فیلم در دوران رژیم فاشیستی مجارستان می‌گذرد. پرفسور با ارائهٔ این استنتاج که با طبقات حاکمه مخالفت دارد، ناگهان مورد سوءظن قرارمی‌گیرد، از شغلش طرد می‌گردد و در یک گردهمایی مردم، تقریباً محاکمه و محکوم به مرگ می‌شود و سرانجام، جمعیت خشمگین وی را از فراز دیواری، به پایین پرتاب می‌کنند. «فابری» به شخصیت پرفسور از نگاه ظاهری، شکل و شمایل یک بورژوای کوچک و ناآگاه را داده بود که بی آن که بتواند درک کند، به سوی سرنوشت شوم خود پیش می‌رود. فیلم پیشاپیش می‌کوشید فاشیسم را محکوم سازد؛ فاشیسمی که تودهٔ جمعیت را با پرچم و پلاکاردهایش به شدت تحریک می‌کند؛ او در عین حال در یک خط موازی نیز رژیم سوسیالیستی حاکم را به شکلی آشکار و آگاهانه، در محکوم ساختن سازشکاری همنوایانی که همواره خود را با

54: Felix Mariassy.

حاکمیت همراه نشان می‌دهند، محکوم می‌کند. فیلم بیش از هر چیز تهوع آدمی را برمی‌انگیزد. نقطهٔ اوج عجیب فیلم هنگامی است که «هانیبال» در برابر توده‌های خشمگین دست به «انتقاد از خود» می‌زند و همین موجب مرگش می‌گردد. بعد از «پرفسور هانیبال» که مدت زمان کوتاهی پس از شکست انقلاب توسط قدرتمندان جدید جمع آوری شد، «فابری» فیلم هایی پدیدآورد که به شیوه‌ای شاعرانه به ترسیم خصلت ها و محیط روستایی می‌پرداخت که البته همیشه هم به دور از شکل های قراردادی نبود (مثلاً فیلم **جانور**— ۱۹۶۱—).

کارگردان جوان دیگری به نام «ایمره فر»[55]، زادهٔ ۱۹۲۶، در دوران انقلاب، نخستین فیلم خود موسوم به **اونیفورم نظامی** را — که به‌نام **رابطهٔ عاشقانه در روز یکشنبه** نیز شهرت دارد— پدیدآورد. این فیلم اثری بود ظریف و صاحب سبک: پیش از جنگ جهانی اول در شهری کوچک، یک روزنامه‌نگار— که فقط روزهای یکشنبه اونیفورم نظامی برتن می‌کند— عاشق دختر مستخدمی می‌شود و سپس دختر صاحب خانه را بر او ترجیح می‌دهد. این ماجرا که با تصاویری امپرسیونیستی و با لحنی عاشقانه توصیف می‌شود، بیان کنندهٔ وجود افکاری دقیق و منسجم در قهرمان داستان است. آغاز جنگ جهانی اول نیز در این داستان گنجانده شده است.

یکی از برجسته‌ترین فیلم های دوران پس از انقلاب فیلم **حوالی نیمه شب** —۱۹۵۷— اثر «گیورگی رِوس»[56]، زادهٔ ۱۹۲۷، است. درامی عاشقانه در محیط هنرمندان خلق که با رویدادهای سیاسی پیوند خورده است. زوجی تازه ازدواج کرده دربارهٔ این که پس از انقلاب چه رفتاری باید داشته باشند، به توافق نمی‌رسند؛ زن برآن است که باید به‌خارج از کشور سفر کنند و مرد مایل است بماند. سرانجام آن‌ها از یکدیگر جدا می‌شوند و چیزی که بیش از اندازه جلب توجه می کند این است که زنِ مهاجر به هیچ وجه نکوهش نمی‌شود.

تولد سینمای یوگسلاوی

آغاز حرکتِ تولید یکروند سینمای یوگسلاوی به سال های پس از جنگ برمی‌گردد. استودیوهای مستقل طی مدت کوتاهی توانستند در بخش های مختلف جمهوری، روش های خاصی را برگزینند و بسیاری از کارگردانان — که پیش خود تعلیم دیده بودند— فیلم هایی با ویژگی های مشخصی پدیدآوردند. در میان این فیلم ها، **خیابان خونین** —۱۹۵۵— محصول مشترک یوگسلاوی —نروژ، اثر «کاره برگ اشتروم»[57] درخارج از کشور شهرت فراوانی به دست آورد؛ این فیلم از زندگی تلخ و رنجبار اسرای یوگسلاوی در زندان های جنگی آلمان ها در نروژ اشغال شده سخن می‌گفت. فیلم دیگری که در این میان درخارج از کشور معروف شد، فیلم H_8 ساختهٔ «نیکلا تان هوفر»[58] بود:

55: Imre Fehér. 56: György RéVész.
57: Kare Bergstrom. 58: Nikola Tanhofer.

میان اتوبوسی مملواز جمعیت و یک ماشین بارکش، تصادفی روی می‌دهد که چند نفر کشته برجای می‌گذارد؛ فیلم در بازگشت به گذشته های طولانی نشان می‌دهد که مسافران اتوبوس، آن روز حادثه را چگونه گذرانده اند و چه مسائلی داشته اند. نتیجهٔ کار، مقاطع مستند و به هم پیوند خورده از زندگی های مختلفی است که واقع گرایی و موجز بودنش به انسان نیش می‌زند.

«ولادیمیر پوگاچیک»[59] در فیلم **آسمان بی عشق** — ۱۹۶۰ — قصهٔ ازدواجی ناموفق میان زنی بی تجربه و مالیخولیایی و مردی پرتلاش را بازگو می‌کند. داستان این فیلم که در بلگرادنوین جریان دارد، درچشم تماشاگر، ازسه گزارش مستند شکل می‌گیرد.

«ولیکو بولایچ»[60] درچند فیلم خود، مسائل حاد روزنظیر اصلاحات ارضی را به کارمی‌گرفت، تا این که بهترین اثر خود **جنگ** را ساخت. این فیلم که تصوراتی از یک جنگ اتمی بود و فیلم‌نامهٔ آن‌را «چزاره زاواتینی» نوشته بود، با دیگر آثار او ازنظر زیبایی شناسی به کلی تفاوت داشت.

«فرانس اشتیک لیک»[61] درفیلم **نهمین حلقه** — ۱۹۶۰ — نیز درامی از دوران اشغال را وصف می‌کند: دختری به صورت موقتی به همسری دانشجویی درمی‌آید تا از مهلکه بگریزد، اما این دو به تدریج عاشق یکدیگر می شوند؛ پس از دستیگریِ زن، دانشجو او را تا اردوگاه کاراجباری تعقیب می‌کند. گرچه آخرین سکانس ها درگیر شرایطی عاطفی اند، با این همه فیلم برخوردار از حساسیت و توازن بسیار درترسیم همه جانبهٔ شرایط وحشتناک است.

یوگسلاوی در زمینهٔ فیلم های نقاشی متحرک نیز راه های تازه ای پیمود. نخستین فیلم از این سری فیلم ها در سال ۱۹۵۱ توسط طراحان مجله ای طنز پرداز در زاگرب پدیدآمد؛ اما پنج سال طول کشید تا تولید مداوم این آثارسیر طبیعی خود را پیدا کرد و از نظر تعداد، به زودی به صورت بزرگ‌ترین مرکز تولید این آثار در اروپای شرقی درآمد. دیری نپایید که طراحان یوگسلاوی دست از تقلید آثار «دیسنی» برداشتند؛ نقاشان جدید به ابداع و ایجاد سبکی نو ترغیب شدند؛ سبکی که انسان در آن به‌عنوان قربانی روند شرایط اجتماعی به‌نمایش گذاشته می‌شود. شیوهٔ داستان‌پردازی این آثار، تا مدت ها درحد ارزش طراحی های نقاشی متحرک آن ها نبود.

«دوشان وُکوتیچ»[62]، کارگردان و نویسنده — که گه گاه نیز به کارطراحی می‌پرداخت — اولین کسی بود که یک سبک داستانی خاص را ابداع کرد، معادل تصورات بصری وی از سینما: رویدادهای ساده به‌صورتی ناخواسته در آثار او، بی اندازه بزرگ می‌شوند. پیکره‌های «وکوتیچ» دوجین‌وار به‌یک شکل ظاهر می‌شوند. آن‌ها به هر شکل که «خداوندانشان» بخواهند درمی‌آیند و «پس ازمصرف» ازبین می‌روند.

درفیلم **کنسرت برای مسلسل ها** — ۱۹۵۹ — گروهی گانگستر خود را برای رئیسشان به آب و آتش می‌زنند؛ در **پیکولو** — ۱۹۶۰ — جنگ میان دو همسایه، موجب جنجال فراوانی می‌گردد، و در

59: Vladimir Pogaćic.
60: Veljko Bulajić.
61: France Stiglic.
62: Dusan Vukotic.

فیلم **جانشین** — ۱۹۶۱ — عروسک های بادکنکی، زندگی انتزاعی کناردریایی — را پیش از آن که باد آن ها خالی شود و به تکه پاره های زشتی مبدل شوند— به نمایش درمی آورند.

«واتروسلاو می میکا»[۶۳] و سر پرست گروه طراحانش یعنی «آلکساندر مارکز»[۶۴] در فیلم هایشان به نمایش خشونتی گمنام می‌پردازند که تا مرز کمیک، راه چندانی ندارد. فیلم **تنها** — ۱۹۵۸ — به نمایش کابوس های زندگی اجباری کارمندی می‌پردازد؛ در **پایان خوش** — ۱۹۵۸ — «می میکا» مجسمهٔ ویران شده ای را در شکل اصلیش دوباره بر پا می‌دارد، تا نابودی جهان را — در بازگشت به عقب— باردیگر نظاره کند.

فیلم **کارآگاه خصوصی**— ۱۹۵۹ — ماجرای تخیلی خنده آور و خشن یک مأمور جنایی را بازگو می‌کند.

فیلم **نزد عکاس** — ۱۹۶۰ — اثر «می میکا» درواقع نسبت به روش های خود طنزی است: عکاسی با همهٔ تمهیداتی که به کار می‌بندد، نمی‌تواند مشتریش را بخنداند؛ مشتری وقتی به شدت به خنده می افتد که چشمش به عکس خودش می افتد.

شیوهٔ کار بصری «می میکا» و «مارکز» در مقایسه با سبک کار «وکوتیچ»، سوررئالیستی است و با تغییر شکل دادن و «کولاژ» می‌درخشد. کارگردانان دیگر نظیر «نیکلا کوستلاک»[۶۵] و «ایوو وربانیک»[۶۶] فقط تا حد ریشخند مسائل جزیی زندگی روزانه باقی ماندند.

استعدادهای تازه ازمیان گروه طراحان و گرافیست های برجسته شروع به رشد و نمو کردند. «ولادو کریستل»[۶۷] فیلم **سرقت جواهر**— ۱۹۶۰ — اثر «مالدن فمن»[۶۸] را طراحی کرد که فیلمی بود عمیق دربارهٔ گروه های گانگستری. «کریستل» و «وربانیک» توأمان فیلم **چرم ساغری** (اثر «بالزاک») را کارگردانی کردند و به دنبال آن به عنوان «سینماگر مؤلف» فیلم **دن کیشوت** را پدید آوردند که شاهکار مکتب سینمایی زاگرب به شمار می‌رود. این فیلم داستان مبارزهٔ نومیدانهٔ یک آرمان گراست، در برابر دنیای آدم های مصنوعی، و یکی از انگشت شمار فیلم های نقاشی است که کمیک آن برخوردار از هیچ گونه آشتی پذیری و شوخ طبعی نیست.

دو طراح دیگر، «زلاتکو بورک»[۶۹] و «بوریس کولار»[۷۰] با فیلم های **شاگرد آهنگر** — ۱۹۶۱ — و **بومرنگ** — ۱۹۶۱ — با موفقیت به عنوان کارگردان و نویسنده به جمع دیگران پیوستند.

تکامل و توسعهٔ «دفا»

پس از آن که در تاریخ ۱۹۴۹/۱۰/۷ سازمان دولتی جمهوری دمکراتیک آلمان بنیاد گردید،

63: Vatroslav Mimica.
64: Aleksander Marks.
65: Nikola Kostelac.
66: Ivo Vrbanic.
67: Vlado Kristl.
68: Malden Feman.
69: Zlatko Bourek.
70: Boris Kolar.

دیری نپایید که برنامه ریزی های سیاسی این کشور، تولید «دفا» را تحت تأثیر خود گرفت. شماری فیلم درزمینهٔ «تلاش سازندگی در برلین شرقی علیه لجن زار کلاهبرداران برلین غربی و دنیای جاسوسان» پدیدآمد. موضوعاتی از این دست در آثاری چون **نان روزانهٔ ما** — ۱۹۴۹ — اثر «اسلا تان دودُف»[71] و فیلم قراردادی تر **سرنوشت های زنان** — ۱۹۵۲ — اثر همین کارگردان به چشم می‌خورد.

شورای خدایان — ۱۹۵۰ — اثر «کورت متسیک»[72] می‌کوشید تا صاحبان کنسرسیوم رنگ را همزمان به‌عنوان دستیار نازی ها و متفقین افشا کند. در سال ۱۹۵۲ در کنفرانس سینمایی حزب که به‌علت کاهش خطرناک تولید بر پا شده بود، ناکافی بودن اصول رئالیسم سوسیالیستی برای تولید رسماً اعلام گردید؛ از آن‌پس ضروری بود که هنر سینما گوشهٔ چشمی به «چیزهای جدید و در حال رشد و پدیده های مثبت زندگی» داشته باشد.

اما پیش از آن که رهنمودهای کنفرانس سینمایی تأثیر خود را بگذارد، «ولفگانگ اشتاوته» توانست با ساختن فیلم **زیردست** — ۱۹۵۱ — براساس رمان «هاینریش‌مان» باردیگر به سطحی که در فیلم **چرخش** به دست آورده بود نزدیک شود.

«اشتاوته» در «زیردست»، چهرهٔ طنزآمیز و تلخی از روحیهٔ رعیت‌پروری آلمانی ها ترسیم کرد، به طوری که قبل از آن هرگز چنین چیزی تا بدین حد برپردهٔ سینما افشا نشده بود.

«اشتاوته» شیوهٔ نگارش روشن و صریح «مان» را وجههٔ عمل خویش قرارداد؛ شیوه ای که ویژگی های ظاهریش درفشردگی فوق العادهٔ رویدادها، بیان طنزآمیز و به کارگیری پیچیدهٔ بازگشت به گذشته های سمبولیک خلاصه می‌شد. طنز فیلم به‌ویژه در تیپ هایی متراکم می‌شد که دوران جوانی «دیدریش هسلینگ» را احاطه کرده اند: مادرسرخورده، معلم های ناسیونالیست، تازه به دوران رسیده‌ها و درجه‌داران ارتشی. اعتقاد بیش از اندازه به اصول رئالیسم سوسیالیستی، بیش از «زیردست»، دراثری که با هزینه ای بالغ بر شش میلیون مارک دربارهٔ «ارنست تلمان» پدیدآمد، آشکار گردید.

در فیلم های **ارنست تلمان، فرزند یک طبقه** — ۱۹۵۴ — و **ارنست تلمان رهبر یک طبقه** — ۱۹۵۵ — (به کارگردانی «کورت متسیگ»)، رهبر حزب کمونیست جمهوری وایمار به‌صورت تجسم کامل «قهرمانی مثبت» به‌نمایش درمی‌آید؛ قهرمانی که مشت گرهٔ کردهٔ خود را بالا برده است و نگاه وخشورانه اش به آینده دوخته شده، بی آن که دستخوش خطایی گردد، تصمیم های درستی را اتخاذ می‌کند.

«متسیگ»، زادهٔ ۱۹۱۱، که با فیلم **زناشویی در سایه** —۱۹۴۷—، نخستین فیلم امیدوارکنندهٔ خود را ساخته بود، بعدها با فیلم های تبلیغی وپرخرجش دربارهٔ سیاست های روز به کار خود ادامه داد. **قفل ساز و خانهٔ کوچک** —۱۹۵۷— که فیلمی بود دوقسمتی دربارهٔ اشتراکی کردن کشاورزی، همهٔ مخالفانِ اشتراکی کردن را به‌عنوان خرابکارمعرفی می‌کند.

71: Slatan Dudow. 72: Kurt Maetzig.

سرود ملوانان — ۱۹۵۸ — به سبک آثار بزرگ، به توصیف قیام نیروی دریایی «بندر کیل» در ۱۹۱۸ می‌پردازد. **در عشق ماه سپتامبر** — ۱۹۶۰ — «متسیگ» به مسألهٔ «فرار از جمهوری» با ساده‌لوحی عجیبی برخورد می‌کند: دختری نامزدش را که قصد فرار به برلین غربی دارد، به پلیس خلق لومی‌دهد؛ کاری که به‌عنوان از خودگذشتگی به آن ارج گذاشته می‌شود؛ اما فیلم از نظر ظاهری می‌کوشد خود را «مدرن» جلوه دهد و می‌خواهد با نمایش شهامت‌های اروتیک خود به شیوهٔ «موج نو»، محتوای سیاسی اش را دلپذیرتر کند. آثار «اسلا تان دودُف»، کارگردان باسابقه، به نسبت تولیدات «متسیگ» از ارزش‌های والاتری برخوردارند.

قوی‌تر از شب — ۱۹۵٤ — به توصیف زندگی کارگر کمونیستی می‌پردازد که مدت هفت سال را در اردوگاه کاراجباری سپری می‌کند و پس از آن که آزاد می‌شود، باردیگر به مبارزات سیاسی خود ادامه می‌دهد تا این که اعدامش می‌کنند. شخصیت این فیلم نیز، «قهرمان مثبت» است، اما بدون شکوه و جلال «تلمانِ» «متسیگ».

سناریست‌های فیلم **کورت- ژان اشترن**[۷۳] به‌عنوان نقش مخالف در مسیر رویداد، زوج بورژوای کوچکی را برمی‌گزینند که «استراتژی نبوغ آمیز» پیشوا را ستایش می‌کنند، تا این که در انتها دربرابر ویرانه‌های منزل مسکونی شان قرارمی‌گیرند.

سال ۱۹۵۷ برای «دفا» سال پرباری بود. تقریباً همزمان، فیلم‌های **برلین، نبش شون‌هاوزر** (به کارگردانی «گرهارد کلاین»[۷٤]، گزارش گونه‌ای آرایش نیافته از دنیای اوباش برلین شرقی)، **تعقیب شده تا نزدیکی‌های صبح** (به کارگردانی «یوآخیم هازلر»[۷۵]، درامی کارگری از دوران جنگ جهانی اول)، و **تا روزمحشر** (به کارگردانی «کورت یونگ — آلزن»[۷٦] یک فیلم جنگی درخورد توجه) به نمایش درآمدند.

اما مهم‌تر از همه (در سال ۱۹۵۷) ظهور «کنراد ولف»[۷۷] فرزند «فریدریش ولف»[۷۸] نویسنده، و شاگرد مدرسهٔ سینمایی مسکو بود. او که در سال ۱۹۵٦ فیلم **بهبودی** را ساخته بود، اکنون با اثری استثنایی به‌نام **لیسی** کارخود را آغازمی‌کرد.

«کنراد ولف» با اتکا به رمان **ف. س. وایس کوپف**[۷۹] سرگذشت خرده بورژوازی آلمان را که در سال ۱۹۳۳ به دامان نازی‌ها پناه می‌برد، به‌شکلی دست کاری نشده و غیرجزمی، اما با نگاهی انتقادی و دقیق بر پردهٔ سینما ترسیم کرد. «فرد مایر» کارمند تجارتخانه‌ای، از روی ناچاری و نیاز به بهبود وضع زندگی در سال ۱۹۳۳ به خدمت S.A درمی‌آید، اما با همسرش «لیسی» اختلاف نظرپیدا می‌کند و سرانجام از او جدا می‌شود. فیلم به دور از هرگونه اشکال قراردادی و با ترسیم ظریف تیپ‌های گونه گون نازی‌ها، به تفسیر دقیق تاریخ آلمان — که پس از جنگ در استودیوهای سینمای آلمان شکل

73: Kurt-Jeanne Stern.
74: Gerhard Klein.
75: Joachim Hasler.
76: Kurt Jung-Alsen.
77: Konrad Wolf.
78: Friedrich Wolf.
79: F.C. Weisskopf.









الیاکازان
در بارانداز
۱۹۵۴

بیلی وایلدر
سانست بولوار
۱۹۵۰
















فرد زینه‌من
تیغ ظهر
۱۹۵۲






استنلی کوبریک
راه‌های آزادی
۱۹۵۷













گرفت– کمک می‌کند.

با فیلم **ستاره‌ها** –۱۹۵۹– که محصول مشترک آلمان–بلغارستان بود، «کنراد ولف» بار دیگر به‌عنوان برجسته‌ترین کارگردانی که «دفا» –پس از جدایی **«اشتاوته»** – در اختیار داشت، جلوه کرد. «ستاره‌ها» نیز همچون «لیسی»، درامی از دوران «هیتلر» است. یک درجه‌دار ارتش آلمان در برخورد با زنی یهودی و اسیر در شبه جزیرهٔ بالکان، متوجه مسئولیت های سیاسی خود می‌شود.

«کنرادولف» بافیلم هایی که دربارهٔ زمان حال ساخته، موفقیت چندانی کسب نکرده است. پس از آن که فیلم **جویندگان خورشید** –۱۹۵۹– اوکه دربارهٔ کارگران منطقهٔ اوران بود، به دلیل نداشتن ظاهری باب روز جمع آوری گردید، «ولف» با فیلم **آدم های بالدار** –۱۹۶۰– برآن شد تا به کمک سنت ضد فاشیستی به توجیه زندگی روزانهٔ مردم درجمهوری دمکراتیک آلمان بپردازد.

ماجرای فیلم، گرچه جالب توجه بود و میان گذشته و حال نوسان می‌کرد، ولی عوامل ناممکن بسیاری را درهم فشرده کرده بود و قهرمان فیلم در هر دورهٔ تحول تاریخ اروپا به شکلی به یادماندنی حضور داشت.

با آن که در سال ۱۹۶۰ چنین می نمود که محصولات «دفا» سراپا در خدمت فیلم های قراردادی تبلیغاتی، دربارهٔ پلیس خلق و کشاورزی اشتراکی درآمده باشد، با این همه درسال ۱۹۶۱ باردیگر حداقل دوفیلم درسینماهای آلمان دموکراتیک حضورپیدا کردند که دارای ارزش بسیار بودند. یکی از این ها فیلم «پرفسور ماملوک» اثر «کنراد ولف» است که بر پایهٔ رمان «فریدریش ولف» ساخته شده و داستانی است علیه تعقیب و آزار یهودیان در آلمان سال ۱۹۳۳. داستان این فیلم سرگذشت یک پزشک یهودی خوش قلب است که درسال ۱۹۳۳ توسط نازی ها به شدت تحقیر می شود و «ولف» با ظرافت و درخشش فراوان آن را بر پردهٔ سینما ترسیم می کند. اما نه بازی های فوق العاده درخشان، و نه ظرافت ها و هنرهای مونتاژی فیلم هیچ یک نمی توانند فیلم را از ساختار متن تآتریش دورسازند: بسیاری از گفت وگوها طنین آشکارتآتری دارند.

فیلم **سقوط گلایویتس** –۱۹۶۱– به کارگردانی «گرهارد کلاین» چنین می‌نمود که در قالب خود متهورانه‌تر باشد. فیلم به‌پس زمینه های حملهٔ ارتش آلمان به لهستان اشاره دارد و به ویژه به آن بخش از حملهٔ لهستانی ها به فرستندهٔ رادیویی «گلایویتس»، که «هیتلر» در ۱۹۳۹ آن‌را وسیلهٔ جنگ قرارداد؛ البته این حادثه،نه به وسیلهٔ لهستانی ها که توسط مأموران اس. اس. صورت گرفت.

داستان این واقعه به شیوه ای متکی بررویدادهای عینی توصیف می‌شود؛ شرکت کنندگان در آن مشخص نمی‌شوند و گمنام می‌مانند، ولی با وجود این همچنان به‌نظامی بی وجدان و جبّار تکیه دارند. «سقوط گلایویتس» از نظر فرم نیز هنوز پس از سال ها، برجسته‌ترین تولید «دفا» محسوب می‌شود.

سینمای امریکا در مبارزه با تلویزیون

در سال ۱۹۵۰ اقتصاد سینمایی امریکا دچار شدیدترین بحران تاریخ خود گردید. علت اصلی این بحران، رونق تلویزیون بود که در سال ۱۹۴۷ به‌شکلی برق‌آسا گسترش یافت؛ اما عوامل دیگری نیز به بحرانی‌تر شدن آن کمک کردند.

هولیوود بی آن که از جنگ خساراتی متحمل شده باشد، آن را پشت‌سر نهاده بود. درآمد سینماهای ایالات متحدهٔ امریکا در سال ۱۹۴۷ پنجاه درصد بیشتر از ۱۹۴۲ بود. این درآمدها در ۱۹۵۳ و در اوج بحران تلویزیون، دوباره به حدنصاب سال ۱۹۴۲ رسیده بود؛ از بیست و شش هزار سینمای موجود، شش هزار آن ناچار به تعطیل گردیدند و زیان صنایع سینمایی به شش میلیون دلار رسید.

تعداد تولیدات سینمایی به‌پایین‌ترین حد خود از دوران تاریخی «جنگ برسر امتیازات انحصاری» سقوط کرد. همزمان با این تحولات، ساختار سنتی اقتصاد سینمایی امریکا نیز در نتیجهٔ تصمیمات بالاترین مراجع قضایی به‌شدت آسیب دید: به‌مؤسسات تولیدی دستور داده شد که از همکاری با سینماهای زنجیره‌ای دست بردارند. در نتیجه کنسرسیوم هایی نظیر «متروگلدوین‌مایر» که صاحب بزرگ‌ترین تعداد سینماهای زنجیره‌ای بود، امکانات آشکار خود را از دست دادند. سینماهای آزادشده، از این پس مجبور نبودند همهٔ فیلم های کنسرسیوم را بپذیرند.

سرانجام پس از ده‌ها سال برای نخستین بار تولیدکننده‌گان مستقل امکان فعالیت یافتند؛ تولید فیلم توسط مؤسسات خصوصی ستارگان و کارگردانان مشهور نیز در این زمینه به کمک آنان آمد. تا زمانی که آن‌ها برای کنسرسیوم‌ها کار می‌کردند، بیش از نود درصد درآمدشان به‌حساب مالیات‌ها می‌رفت؛ به‌عنوان تولیدکنندهٔ مستقل، درآمدشان چندین برابر شده بود. کنسرسیوم‌ها برای مقابله با تلویزیون کوشیدند تا فیلم های خود را به چیزهای جالب‌توجهی مجهز کنند که صفحهٔ تلویزیون قادر به انجامش نبود. آن‌ها تولید فیلم های سفید و سیاه را که مخارج کمی داشت به کلی کنار گذاشتند و به سراغ فیلم های کوچک، اما پرخرج رفتند.

فیلم های «سه بُعدی» با مخالفت تماشاگران روبه‌روشد و درنتیجه با شکست مواجه گردید، اما برخی اشکال پردهٔ عریض، نظیر سینما اسکوپ، ویستاویژن، سینه‌راما، Todd Ao وغیره، توانستند پابرجا بمانند.

نخستین فیلم سینما اسکوپ، خرقه — ۱۹۵۳ — نام داشت که رکورد فروش فیلم های گذشته

را شکست، و این در همان سالی اتفاق افتاد که شمار سینماروها به پایین ترین حد خود از زمان بحران اقتصادی رسیده بود. طول فیلم ها نیز بیشتر شد؛ مخارج هنر پیشگان، دکورها، ساختمان ها و لباس ها از همهٔ معیارهای شناخته شدهٔ قبلی فراتر رفت.

تولیدکنندگان کوچک مستقل، اغلب موفقیت های به‌مراتب بیشتری از شرکت های بزرگ کسب کردند. آن ها قادر به رقابت با فیلم هایی عظیم نبودند؛ اصیل بودن موضوعات و شیوهٔ عمل جدی آن ها به ایشان کمک می‌کرد تا فیلم های ارزان‌قیمتی تولید کنند و سریع تر از فیلم های بزرگ، وام های خود را مستهلک سازند.

شرکت های هنر پیشگانی چون «برت لنکستر» (هکت — لنکستر)، «هنری فوندا» و «کرک داگلاس» (برینا) و تهیه کننده ای چون «استنلی کرامر» از موفق ترین ها به شمار می‌آمدند.

«یونایتد آرتیستز» که پخش کنندهٔ گروه مستقل به‌شمار می‌رفت و در سال ۱۹۵۱ در آستانهٔ ورشکستگی قرارداشت، طی چند سال به‌صورت قدرتمندترین شرکت های هولیوود درآمد. سرانجام کنسرسیوم ها، هم با تلویزیون و هم با گروه‌های مستقل ناچار به‌سازش شدند؛ آن ها فیلم های قدیمیشان را برای نمایش به تلویزیون ها سپردند، فرستنده ها و استودیوهایشان را در اختیار آن ها قراردادند و تهیهٔ سری برنامه های تلویزیونی را آغاز کردند.

پراکنده شدن هنر پیشگان و موفقیت های «یونایتد آرتیستز» سبب شد که کنسرسیوم ها، تأسیسات خود را حتی به گروه‌های مستقل اجاره دهند، در تولید فیلم هایشان سرمایه گذاری کنند و پخش آثارشان را نیز برعهده بگیرند. سرآخر کار به‌جایی رسید که بیش از نیمی از فیلم های تولید شده توسط گروه‌های مستقل پدیدمی آمد. از این رو به تدریج بحران مهار گردید. در ۱۹۵۴ برای نخستین بار شمار تماشاگران و درآمدها دوباره بر سال قبل از آن فزونی گرفت. این میزان تا سال ۱۹۶۰ همچنان محفوظ ماند، تا این که درهمین سال دوباره روبه افزایش نهاد.

درآمدها در سال ۱۹۶۱ باردیگر به‌میزان رکورد سال ۱۹۴۷ رسید.

چپ فلج شدهٔ هولیوود

موقعیت سینمای هنری در امریکای سال های پنجاه زیر تأثیر یک تضاد قرارداشت. از یک سو ساختار جدید اقتصادی به‌صنایع سینمایی و کارگردانان آزادی های بیشتری نسبت به گذشته عرضه می‌کرد، یعنی به آن ها امکان می‌داد تا خود را از قید شرکت های بزرگ برهانند و فیلم هایشان را به‌طور نسبی به دور از مسائل تجاری پدیدآورند، و از سوی دیگر شک و تردیدی که بسیاری از هنرمندان سینمای پس از جنگ دچارش شده بودند، همچنان ادامه داشت.

بازجویی های کمیسیون سنا به‌منظور «بررسی فعالیت های غیرامریکایی»، نه تنها کسانی را که مستقیماً درگیر شده بودند دچار آشفتگی عمیق کرده بود، بلکه حتی به‌طور کلی «چپ گرایان» (لیبرال ها و منتقدان اجتماعی) نیز از سوی حکومت به‌داشتن چنین گرایش هایی محکوم شدند.

فیلم های ارزشمند سال های پنجاه بیانگر این موقعیت اند. از یک سو سینمای امریکا هیچ گاه در گذشته «سینمای مؤلف» نبوده است. کارگردانان برجسته فقط به صورت موقتی و برای مدتی کوتاه در هولیوود به کار پرداخته اند. آن ها بسیاری از آثارشان را خارج از پایتخت سینمایی پدید آورده اند.

فقط کارگردانانی که کشش به نوع خاصی از سینمای تثبیت شده داشتند، موفقیت پردوامی کسب می‌کردند. حتی در سال های پنجاه نیز بسیاری از کارگردانان کم اهمیت تر از گرایش های خودشان پیروی می‌کردند. از سوی دیگر سینمای رسمی امریکا در برابر واقعیات، فاقد آن حالت مصمّمی است که نوع فیلم های گانگستری، سری سیاه و دیگر انواع فیلم سازیِ سال های گذشتهٔ دوران ناطق از آن برخوردار بوده است.

برجسته ترین کارگردانان سال های پنجاه، اغلب یا از دوران جنگ و یا از قبل از آن مشغول کار شده بودند. بسیاری از پیش کسوتان، یا کسانی که به آن ها امید بسته شده بود در این میان غایب بودند: «چاپلین»، «ولز»، «استرجس»، «داسن» و «سیودماک». هر یک از آنان ایالات متحدهٔ امریکا را به علتِ فشار «تعقیب جادوگر» یا به علل مالی ترک گفته بودند؛ «کاپرا» جذب تلویزیون گردید؛ «دمیتریک» که از مهاجرت بازگشته بود پس از گذراندن چند ماه زندان دو باره به کار پرداخت، اما از استعداد گذشته اش چیزی باقی نمانده بود؛ «استادانی» چون «ولز»، «فورد» و «لانگ» تابع شرایط استهلاکی زمان شده بودند. آن دسته از کسانی که به سال های چهل تعلق داشتند و در هولیوود باقی مانده بودند و شور و حالشان ازمیان نرفته بود، به سازشکاری های سیاسی یا تجاری دست زدند، تا بتوانند آزادی های سیاسی برای فعالیت های هنر پیشگان کسب کنند؛ اغلب می‌توان از داستان فیلم هایشان دریافت که تا چه اندازه تعهّد گذشتهٔ آن ها به بد بینی و سوء نیت بدل شده است.

«جان هیوستن»[1]، ۱۹۱۶ــ ۱۹۸۷، فرزند «والتر هیوستن» (هنر پیشه) که در دوران جوانیش به بکس بازی، هنر پیشگی و اسب سواری مشغول بود، در ۱۹۴۲ فیلم **شاهین مالت**، فیلمی از نوع «فیلم های سیاه» را آفرید و با این فیلم درعین حال موضوع اصلی آثار بعدیش را نیز که به مراتب فراتر از «سری سیاه» رفتند، مشخص نمود.

او در نخستین فیلمش قهرمانی را معرفی می‌کرد (شاید آخرین قهرمان از این نوع را) که مرکزیت تمامی فیلم هایش را تشکیل می‌داد. این شخصیت مردی بود که خود را «محکوم به آزاد بودن» می‌دانست و عمل کردن را یکی از اصول می شناخت و خویش را در کاری که به آزادی برگزیده بود مسئول می‌دانست. («هیوستن» پس از ساختن چند فیلم به تآتر روی آورد تا آثاری از «سارتر» را ــ که بعدها او را برای فیلم **فروید** به عنوان سناریست برگزید ــ به روی صحنه بیاورد).

در «شاهین مالت» یک کارآگاه خصوصی معمولی که با زحمات بسیار از هفت خوانِ نفوذناپذیر ماجرایی مرموز می گذرد، در پایان متوجه بیهوده بودن اقداماتش می‌گردد: مجسمهٔ زرین، یعنی همان «شاهین مالت» که به خاطرش قتل و جنایتی نیز اتفاق می افتد، شیئی غیرطلا و فاقد ارزش

1: John Huston.

عتیقه ای است. شکست خوردن، تجربهٔ همهٔ قهرمانان فیلم های «هیوستن» است، چیزی که سبب شده است تا به «هیوستن» لقب «شارح شکست خوردگی» بدهند.

حتی در فیلم مستند و جنگی **نبرد سن پیترو** نیز درون مایهٔ بسیاری از فیلم های «هیوستن» دوباره تکرار می‌شود: همان‌طور که کارآگاه «شاهین مالت» مجسمه ای دروغین پیدا می‌کند و بسیاری ازقهرمانان فیلم های بعدیش نتیجهٔ اعمالشان را می‌بینند، دراین جا نیز وقتی سربازان ارتش پس از دادن قربانی های بی شمار به تپه های «سن پیترو» حمله ور می‌شوند، با کمال تعجب در مقابل کلبه های ویران و گودال های عمیق قرارمی‌گیرند. اما پاداش این اعمال پیروزی نیست؛ مفهوم این اعمال درخود اعمال نهفته است.

سه امریکایی جویندهٔ طلا در فیلم **گنج سیرامادره** — ۱۹۴۷ —، تروریست انقلابی فیلم **ما بیگانه بودیم** — ۱۹۴۸ —، تیم دزدان بانک در فیلم **جنگل آسفالت** — ۱۹۵۰ —، سرباز جوانِ **نشان سرخ دلیری** — ۱۹۵۱ —، کاپیتان آلنوت در **ملکهٔ افریقا** — ۱۹۵۱ —، «تولوز لوترک» در **مولن روژ** — ۱۹۵۳ —، «دان رویتر» ماجراجو در **شیطان را بران** — ۱۹۵۴ — و کاپیتان «اهب» در **موبی دیک** — ۱۹۵۶ —، همهٔ این ها درگیر سرنوشت و قدرت های اجتماعی می‌شوند، ترس، نومیدی و تنهایی را تجربه می‌کنند، اما در پایان به وظایفی که برعهده گرفته اند وفادار می‌مانند. آنچه سبب یکپارچگی آثار «هیوستن» شده است بیشتر شیوهٔ زندگی قهرمانان اوست، نه یکدستی سبک کارش. تفاوت سطح میان آثاری شخصی چون «شاهین مالت»، «جنگل آسفالت»، «گنج سیرامادره» و «شیطان را بران» و دیگر آثاری که کارگردان در آفرینش آن ها از آزادی کم تری برخوردار بوده است، مثلاً **ریشه های آسمان** — ۱۹۵۸ — و **نابخشوده** — ۱۹۶۰ — بسیار زیاد است.

اغلب فیلم های دیگر «هیوستن» فقط به او امکان دادند که برخی از تجربیاتش را به تصویر درآورد. اما «مجموعهٔ» آثار «هیوستن» برخوردار از سبک واحدی نیستند. برای «هیوستن» و برای قهرمانانش، هر فعالیتی، ماجرایی تازه به شمار می‌رود. او شخصاً از پذیرش چهارچوب سبک خاصّی خودداری کرده است: هر یک از فیلم های او، آغازی تازه است. گاه بسیار پیش آمده که او نتوانسته است معادل سینمایی موضوعی را که برگزیده است، پدید بیاورد: مثلاً در «مولن روژ». اما بسیاری از آثار و صحنه های فوق العاده اصیل، مانند صحنه های خنده آور و بی نظیر «شیطان را بران»، یا صحنهٔ دریایی «موبی دیک» را مدیون پشتکار و ارادهٔ «هیوستن» هستیم.

«الیا کازان»[2]، زادهٔ ۱۹۰۹، پیش از آن که در سال ۱۹۴۴ به هولیوود فراخوانده شود، چندین سال به‌عنوان کارگردان تآتر کار کرده بود. او از «تآتر گروهی»[3] می‌آمد و در گذشته آثار «ترونتون وایلدر»، «تنسی ویلیامز» و «آرتور میلر» را برصحنه آورده بود و همراه با «لی استراسبرگ»[4]، «استودیوی هنر پیشگان» را تأسیس کرده بود.

2: Elia Kazan. 3: Group Theater.
4: Lee Strasberg.

از مشخصات اولیهٔ فیلم های او، التزام سیاسی آن هاست— مثلاً **قرارداد شرافتمندانه** و **پینکی**؛ فیلم های دیگری نظیر نخستین فیلم او **درختی در بروکلین می روید**— ۱۹۴۵— نمایشگر توانایی های «کازان» در ارائهٔ فضای یک محله یا منطقه است؛ اما یکی از موفق ترین کارهایش، فیلم جنایی نیمه مستند **بومرنگ** است.

«کازان» آثار اصلی اش را با همکاری نزدیک سه نویسنده پدیدآورد؛ «تنسی ویلیامز»، «جان اشتاین بک» و «باد شولبرگ». بیش از آن که مبتکر و مبدع باشد، اقتباس کننده ای مستعد است. براساس خواسته ها و نیات «ویلیامز» در فیلم **اتوبوسی به نام هوس** — ۱۹۵۱— و **بچه عروسک** — ۱۹۵۶— به نمایش پوسیدگی و سقوط، روابط جنسی نوجوان ها و هیستری پرداخت.

«باد شولبرگ»، نویسندهٔ رمان های اخلاقی دربارهٔ امریکای معاصر، الهام بخش دو ملودرام با لحنی انتقادی گردید: **در بارانداز**— ۱۹۵۴— و **چهره ای در جمع** —۱۹۵۷—. در اولی به توصیف «طغیان یک وجدان» می پردازد: یکی از کارگران بندرگاه علیه جنایتکاران سندیکای کارگری به پا می خیزد؛ و در دیگری موفقیت های خواننده ای دوره گرد راشرح می دهد که سرانجام به صورت بزرگ ترین ستارهٔ تلویزیونی درمی آید.

«کازان» رئالیسم اساطیری «جان اشتاین بک» را باردیگر در فیلم **زنده باد زاپاتا** — ۱۹۵۲— در قالب مبارزات یک انقلابی مکزیکی بازگو می کند و در **شرق بهشت** —۱۹۵۵— در قالب یک درام خانوادگی ازغرب میانه.

میان این دو اثر ارزشمند او، **مردی روی بند** —۱۹۵۳— قراردارد که یک فیلم تبلیغی برضد کمونیسم است و از «کازان» که متهم به طرفداری از «چپ گرایان» شده بود، رفع اتهام می کند.

کارگردانی «کازان» بیش از هر چیز در هنر پیشگان او جلوه می یابد. برخی از آنان نظیر «مارلون براندو» و «جیمز دین» توسط خود او «کشف» شدند. در «استودیوی هنر پیشگان» که توسط او و «لی استراسبرگ» گسترش یافته بود، شیوهٔ بازیگری تحت تأثیر روانشناسی قرارداشت و به بازیگر، حقانیت تازه ای بخشیده می شد؛ حقانیتی که گه گاه نیز از نمایشی بودن دور نبود. شکل گیری بصری فیلم های «کازان» اکثراً توسط همکارانش صورت می گرفت: مثلاً فیلم «بچه عروسک» و «در بارانداز»، رئالیسم خود را مدیون «بوریس کاوفمن» فیلم بردار هستند.

«کاوفمن» که برادر «ژیگا ورتوف» بود، در برابر فیلم برداری وریستی و مدرن «هِنری کارتیه— برسون» و مکتب نیویورکی (لایف)، ساختار تازه ای از فیلم برداری خلق کرد: استفاده از صافی عمق میدان دید و تصاویر ترکیب یافته و شفاف، احساس حضوری کامل را پدید می آورد که بازی متفاوت بازیگران تعلیم یافتهٔ «استودیوی هنر پیشگان» به شکلی عالی با آن منطبق بود.

برخلاف رئالیسم خشنی که لحن اغلب آثار «کازان» را شکل می بخشد، حالت هایی بروز می کنند شبیه خاطره هایی که از بنیاد ویران شده اند و شکل رؤیایی و شاعرانه دارند: قفس کبوتران بربام های نیویورک در فیلم «در بارانداز»، تابی که عشاق جوان روی آن نشسته اند در فیلم «شرق بهشت» و سواحل رودخانهٔ می سی سی پی با خانه ای ویرانه درفیلم «بچه عروسک».

«کازان» در فیلم های بعدیش، **رود خانهٔ وحشی** — ۱۹۶۰ — و **شکوه علفزار** — ۱۹۶۱ — که آن ها را بدون نویسندگان مورد علاقه اش پدیدآورد، گرایش بیشتری به استفاده از تصاویر شاعرانه و خاطره انگیز روستاهای تنسی در سی سال قبل و از شهر کوچکی در کانزاسِ سال های شادمان بیست، از خود نشان داد.

«بیلی وایلدر»[5]، زادهٔ ۱۹۰۶، متولد وین، خبرنگار و سناریست در برلین، و سازندهٔ «آدم ها در روز یکشنبه» و فیلم های دیگر، به سال ۱۹۳٤ به ایالات متحدهٔ امریکا رفت و سال ها به عنوان سناریست نزد «ارنست لوبیچ» — که دلبستگی بسیاری به او داشت — سرگرم کار بود.

صرف نظر از چند کار تجاری و سیاسی، مجموعهٔ آثار «وایلدر» به عنوان کارگردان از دو دوره تشکیل یافته است: یک دورهٔ جدی و یک دورهٔ کمدی. «وایلدر» در دوران سری سیاه دو فیلم «کلاسیک» از این نوع را پدید آورد: **غرامت مضاعف** و **تعطیلات ازدست رفتهٔ آخر هفته**. پس از این دو فیلم، فیلم های دیگری نیز به همین سبک ساخت: **سانست بلوار** — ۱۹۵۰ — و **کارناوال بزرگ** — ۱۹۵۲. «وایلدر» برخلاف «لانگ» و «سیودماک»، آثارش را با سنت آلمانی ملودرام های سمبولیک — تقدیری ادغام نکرد، بلکه بیشتر متوجه رمان های جنایی امریکایی نویسندگانی چون «هامت»، «چندلر» و «کین» شد.

«وایلدر» هرگز به فراتر از رویدادها اشاره ای نمی کند؛ عمل آدم ها نه توجیه می شود و نه ارزشیابی؛ به دنبال علل بدبینی هاست. فقط خودخواهی های بی بند و بار قهرمانان اوست که رویدادها را در تحرک نگه می دارد: زنی برای کشتن شوهرش برنامه ریزی می کند تا بتواند پول هنگفت بیمه را تصاحب کند («غرامت مضاعف»)؛ مردی بیش از گذشته گرفتار الکل می شود («تعطیلات ازدست رفتهٔ آخر هفته»)؛ نویسنده ای جوان از خودپسندی های یک ستارهٔ قدیمی هولیوود که در حال پیر شدن است، استفاده می کند، در حالی که خودش به خاطر جاه طلبی هایش در حال نابود شدن است («سانست بلوار»)؛ خبرنگاری منتظر می ماند مرد مجروحی بمیرد تا او بتواند «داستانی بزرگ» بنویسد («کارناوال بزرگ»).

هرازگاهی «نگاه خشم آلود» «وایلدر» متوجه پدیده های اجتماعی، نظیر «کارناوال بزرگ» و حضور دایمی تبلیغات می شود، اما فقط تأثیرات جزیی از خود برجای می گذارد: تحقیر «وایلدر» بیشتر متوجه افراد است تا نهادها.

فیلم های تفریحی «وایلدر» در اصل با فیلم های جدی او تفاوت چندانی ندارند. حتی در فیلم های **خارش هفت ساله** — ۱۹۵۵ — **بعضی ها داغشو دوست دارند** — ۱۹۵۹ —، **آپارتمان** — ۱۹۶۰ — و **یک دو سه** — ۱۹۶۱ — نیز بدبینی توأم با طنز تلخ نهفته است. گه گاه نیز پرده از مکانیسم غیر انسانی اجتماعی برداشته می شود، مثلاً در «آپارتمان»، تحقیر کارمندی درمحل کارش مطرح می شود؛ اما تماشاگر در عین حال از آنچه برآدم های فیلم می گذرد به شدت به خنده می افتد.

5: Billy Wilder.

کمدی آثار «وایلدر» به فیلم های خنده آور «هرولد لوید» و «دانلد داگ» بسیار نزدیک است: آن ها نیز خنده دار بودنشان را از نگاه به انسان هایی که در تاروپود قوانین حاکم برجامعه دست و پا می زنند، کسب می‌کنند.

یک پارچگی سبک آثار «وایلدر» مدیون دیدگاه بدبینانه و طنز تلخی است که در آن هاست: همه چیز سطحی است؛ هیچ سمبولی به‌پس زمینه اشاره نمی‌کند؛ دیدگاه ها و نتایج آن ها تابع شرایط اقتصادی اند که برای هرچیز بی اهمیتی راه بازمی‌کنند.

استعداد «وایلدر» در ایجاد ضرباهنگ سریع، گفت‌وگوها، ترسیم و تقطیع منظم کنش و واکنش ها خلاصه می‌شود که به‌وی امکان می‌دهد تا مکانیسم زندگی را بازسازی کند. در قطعات خنده دار او، تأثیر کمدی اسلپ ستیک (بزن‌بزن) نمایان است؛ اما این آثار در حالی که در انفجار پایانی شان، با شادمانی مژدهٔ ویرانیِ نظامی غیرانسانی را می‌دهند، با این حال همهٔ آن ها به‌صورتی منظم، به‌پایانی خوش و احساساتی می انجامند.

«فرد زینه‌مان»[6]، زادهٔ ۱۹۰۷، همکار «سیودماک» و «وایلدر» در فیلم «آدم ها در روز یکشنبه»، از سال ۱۹۲۹ در هولیوود، در سال های سی با جنبش فیلم سازان مستند همکاری داشت و با «پل استراند»[7] و «رابرت فلاهرتی» کار کرده بود و فیلم های کوتاهی برای سری نیمه مستند **جنایت بی نتیجه** ساخته بود. او در بخشی از فیلم های به اصطلاح مستندش توانست بهترین صحنه های توصیفی را پدیدآورد؛ او در فیلم **هفتمین صلیب** — ۱۹۴۴ — که به‌توصیف آلمان دوران هیتلری پرداخت، بهترین فیلم ضدنازی هولیوود را ارائه کرد؛ درفیلم **جست وجو** — ۱۹۴۸ —، اروپای نخستین سال های پس از جنگ را وصف کرد و در **مردان** — ۱۹۵۰ — بیمارستان های نظامی امریکایی ها را.

«زینه‌مان» با فیلم **ترزا** — ۱۹۵۱ — اثری آفرید که امکانات نئورئالیسم امریکایی را فراهم ساخت: سرگذشت سرباز جوانی که با دختری ایتالیایی ازدواج می‌کند و بدین‌وسیله خشم خانوادهٔ کوچک خود را علیه خویش برمی انگیزد. صرفه جویی در کاربرد تصاویر جنگی، خاطرهٔ «پاییزا» را زنده می‌کند و توصیف زندگی بیهوده در یک خانهٔ اجاره ای در نیویورک و تفریحات سواحل «کانی آیلند»، آدم را به یاد «جمعیت» «کینگ ویدور» می اندازد.

جایزهٔ «اسکار» برای فیلم **تیغ ظهر** — ۱۹۵۲ —، خالق آن‌را به‌صورت کارگردانی مشهور درآورد. «زینه‌مان» با شناخت از دراماتورژی و ساختار بصری حالات تعلیق، دست به‌نوشتن سناریوی آن زد و فیلم آن‌را ساخت. از سوی دیگر شکل سینمایی وسترن به‌وی کمک کرد تا «پیامی» را انتقال دهد که در آن، سرخوردگی های «چپ گرایان» دورمانده از جامعهٔ امریکایی منعکس شده بود: تنهایی اجباری در فیلم های وسترن، در این جا وسیله ای می‌شود تا فرد مسؤول و جمعیت ترسوی رشوه‌خوار دربرابرهم قرارگیرند.

در فیلم **از این جا تا ابدیت** — ۱۹۵۳ — «زینه‌مان» موفق شد برای توصیف تمرینات

6: Fred Zinnemann. 7: Paul Strand.

سربازخانه ای و زندگی سربازان، معادل بصری درخشانی بیابد که برخوردار از جذبه و کشش تردیدآمیزی است.

بین موزیکال **اوکلاهما** — ۱۹۵۵ — و تابلوی مذهبی **سرگذشت راهبه** — ۱۹۵۹ — **کلاهی پرازباران** — ۱۹۵۷ — را می‌سازد که به کیفیت آغاز کارش بازمی‌گردد.

ملودرامی از داستان های مربوط به مواد مخدر در این‌جا وسیله ای است برای توصیفی ساده‌و بی پیرایه از زندگی یک خانوادهٔ متوسط. چند کارگردان از نسل قدیمی‌تر با برخی از آثاری که آفریدند استعداد ویژه‌ای را بروز دادند و نیز مجموعه‌ای فیلم هم ساختند که برخوردار از ارزش های کم‌تری بودند.

آخرین آن ها «آنتونی مان»[8]، ۱۹۰۷ — ۱۹٦۷، بود که سینمای وسترن بیش از هر کارگردان دیگر به‌وی مدیون است. **وینچستر ۷۳** — ۱۹۵۰ —، **مهمیز برهنه** — ۱۹۵۳ —، **مردی از لارامی** — ۱۹۵۵ — و **ستارهٔ حلبی** — ۱۹۵۷ — درنوع خود شاهکار نیستند، بلکه تصاویر ملودراماتیکی هستند اززندگی نوع آزاد، که در آن، افسوس و دریغ ازمرگ جاری است.

«مان» پا را کم‌تر ازمرزهای وسترن فراتر نهاد؛ او با فیلم **مردان درجنگ** — ۱۹۵۷ — موفق به ساختن فیلمی جنگی به شیوه «مایلستون» و «پابست» گردید.

«جورج استیونس»[9]، ۱۹۰۵ — ۱۹۷۵، فیلم های تفریحی متعددی را ساخته بود، لیکن با ساختن **مکانی درآفتاب** — ۱۹۵۰ —، براساس رمان **تراژدی امریکایی** اثر «تئودور درایزر»، و به ویژه در فیلم **شین** — ۱۹۵۳ —، سبک سینمایی شاعرانه ای را پدید آورد؛ «آیا واقعاً «شین»، همانند دریایی ژرف و شفاف، هرچیز را می‌تواند درعمق خود به ما نشان دهد؟» (ر. ورشو).

«استیونس» با ساختن **غول** — ۱۹۵٦ — و **خاطرات آنه‌فرانک** — ۱۹۵۹ — به جرگهٔ کارگردانان بزرگ هولیوود پیوست. فیلم هایی که شایان استعداد او نبودند.

«جوزف مانکیه‌ویچ»[10]، زادهٔ ۱۹۰۹، بین کارگردانان امریکایی، انعطاف‌پذیرترین آن هاست: به ندرت، حتی دردوفیلمش یکسان باقی مانده است؛ تقریباً همیشه درآثارش به‌کمال رسیده است. درفیلم **همه چیز دربارهٔ ایو (حوّا)** — ۱۹۵۰ —، که خاطرهٔ شاهکارهای رمان‌نویسان قرن نوزدهم را به‌یاد می‌آورد، داستان روانشناسانهٔ ظریفی را تعریف می‌کند: در سال ۱۹۵۳ به‌شیوه‌ای کاشفانه، **ژول سزار** «شکسپیر» را اقتباس می‌کند؛ با فیلم **کنتس پابرهنه** — ۱۹۵٤ — برای ستارهٔ خود «اِوا گاردنر»، تندیس یادبودی باروک گونه برجای می‌گذارد؛ و با **جوانان و عروسک ها** — ۱۹۵٦ — درزمینهٔ فیلم های موزیکال موفقیتی به دست می‌آورد.

8: Anthony Mann. 9: Georges Stevens.
10: Joseph L. Mankiewics.

وینسنت می‌نلی[11] و موزیکال

همانگونه که مُد شدن فیلم های گانگستری در آغازسال های سی با طلوع فیلم های موزیکال همراه بود، فیلم های سری سیاه در نیمهٔ سال های چهل نیز با تجدید حیات مجدد این گونه فیلم ها توأم گردید: رئالیسم هر دوره، درفیلم های موزیکال بازتاب یافت.

نخستین دوران شکوفایی فیلم های موزیکال — از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۹ — متأثر از رقصندگان و طراحان بود؛ و زمانی که این روند به‌نکث حرکت انجامید، ظهور یک کارگردان بدان حیاتی تازه بخشید: «وینسنت می نلی»، ۱۹۱۳—۱۹۸۶، وی سه‌ساله بود که در گروه پدرخود — که به‌نام گروه «نمایش های دراماتیک خیمه‌ای برادران می‌نلی» خوانده می‌شد— به کار پرداخت. چندی به کارعکاسی و طراحی مشغول شد و دربرادوی چند نمایشنامه را برصحنه برد و دکوراسیون های «موزیک هال» رادیوسیتی را برعهده گرفت. در ۱۹۴۰ ازسوی «مترو گلدوین مایر» برای یک توقف پژوهشی به‌مدت دوسال دعوت شد که نتیجهٔ آن درسال ۱۹۴۴، نخستین فیلم موزیکال او بود.

فعالیت های کارگردانی «می نلی» طی سال های بعد در سه‌نوع فیلم سازی متمرکز گردید: فیلم های تفریحی (همراه با «پاندرو. س. برمن» به‌عنوان تهیه کننده)، فیلم های درام (همراه با «جان هاوسمن») و موزیکال (همراه با «فرد آستر» که با دیگر کارگردانان موزیکال نیز همکاری داشت). در حالی که فیلم های تفریحی «می نلی» (مانند **پدر عروس**— ۱۹۵۰—) و فیلم های درام او (نظیر **زشت و زیبا** —۱۹۵۲—) حتی تا حد فیلم های سرگرم کننده نیز رشد نکردند، موزیکال های او، درخشان‌ترین فصل تاریخ سینمای امریکا را پدیدآوردند. نخستین فیلم «می نلی»، **کلبه ای درآسمان** —۱۹۴۲— رؤیاهای سیاه‌پوستان ایالات جنوبی را در رقص و بازی به تصویرمی‌کشد. **انجامش دادم** —۱۹۴۳— پیش از آن که فیلم رقص باشد، فیلم کمدی اسلپ‌ستیک (بزن‌بزن) بود. **فیلم با من در سن لوئیز ملاقات کن** —۱۹۴۴— در ادامهٔ شیوهٔ کارِ «کلبه ای در آسمان» است: زندگی در ایالات جنوبی امریکا در دوران جابه جایی قرن‌نوزده به بیستِ، درچهارصحنه — برای هرفصل— ترسیم شده بود که یکی ازآن ها مُلهم ازعکس های قدیمی بود.

در فیلم **ساعت** —۱۹۴۴—، «می نلی» یک موضوع داغ روز را برگزید: سربازی به هنگام توقف دوروزه اش درنیویورک با دختری آشنا می‌شود، به او دل می‌بندد و با وی ازدواج می‌کند.

در **مهرویان زیگفیلد** —۱۹۴۵— (فاقد داستانی به هم پیوسته)، ده‌صحنه را به یکدیگر پیوند زد که سه صحنهٔ آن توسط کارگردان دیگری ساخته شد که در بعضی ازاین صحنه ها باردیگر به توصیف «عصرزیبا» پرداخت.

«می نلی» درفیلم **یولاندا و دزد** —۱۹۴۶— که داستان آن دریک کشورخیالی درامریکای جنوبی می‌گذرد، برخلاف میلش تحت‌فشار قرارگرفت و با سرزنش فیلم **دزد دریایی** —۱۹۴۷— که

11: Vincente Minneli.

داستانی بود عاشقانه با پس زمینه ای از جزایر کارائیب، دوباره به شیوهٔ کارهای اصلی اش بازگشت.
باران «اُسکار» برای فیلم **یک امریکایی در پاریس** — ۱۹۵۰— قلهٔ اوج فعالیت‌های «می نلی» را تشکیل می‌دهد؛ اما این فیلم هیچ گاه یک پارچگی و انسجام آثار گذشتهٔ وی را نداشت.
او حتی در فیلم **واگن نمایش‌ها** —۱۹۵۲— سرگذشت رقصنده ای سالخورده که می‌کوشد دوباره به صحنه برگردد —فقط پیش زمینه ای ضعیف از «قصه هایی» گوناگون و مجزا را ارزانی می‌کند.
«می نلی» به وحدت داستان و طراحی رقص که «فرد آستر» نیز در فیلم های پیش از جنگ خود بدان دست یافته بود، در بهترین فیلم ها و صحنه هایش، وحدت داستان، رقص و فرم سینمایی را نیز اضافه کرد. پیشرفت تکنیک فیلم های رنگی نیز در این راه به‌یاریش آمد؛ او توانست رنگ را به‌عنوان عنصری دراماتیک و سازنده به کارگیرد. یکی از روش های شاخصی که وی در به کارگیری رنگ مورد استفاده قرارمی‌دهد، تبدیل رنگ های خفه و تیره، به رنگ های تند و بالعکس است.
«ا. چاومتون» در این باره مثالی زیبا می‌آورد: «در طرح **ترانه های حزن انگیز** در «مهرویان زیگفیلد»، دوچرخه سواری پس از رژهٔ دیوانگان سیاه جامه در خیابان هایی تیره و روشن، از درون مِهی انبوه عبور می‌کند. صدا مانند صفحه ای که به‌پایان رسیده باشد خاموش می‌شود و زنی برصحنه ظاهر می‌گردد که لباس زرد پررنگی برتن دارد.» هرازگاه فیلم یا یک صحنه، کاملاً برترکیب رنگ های خاصی متکی است که دوران تیپیک یا مکان قصه را بیان می‌کند: مثلاً در «کلبه ای در آسمان»، رنگ قهوه‌ای عکس های قدیمی همچنان محفوظ مانده است؛ همین گونه در دکورهای «ترانه های حزن انگیز». رنگ سفید و صورتی **بانویی بزرگ مصاحبه ای دارد**، ماجرایی دیگر از «مهرویان زیگفیلد»، برلحن طنزآمیز صحنه می افزاید. رنگ های به‌شدت متنوع صحنهٔ یک مدرسهٔ شبانه روزی در «یولاندا و دزد»، شخص را به‌یاد نقاشی هایی می اندازد که کودکان با مداد رنگی می کشند. و سرانجام در بالهٔ بزرگ «یک امریکایی در پاریس»، هریک از نُه صحنهٔ فیلم، از نظررنگ، از تختهٔ شستی نقاشان امپرسیونیست فرانسوی برداشت شده است.

«می نلی» پیوسته در فیلم هایی موفق بود که درآن ها از افسانه ها و خاطرات امریکایی یا از واقعیت های امریکا سخن می‌گفت: «اعماق جنوب» امریکا درفیلم «کلبه ای درآسمان» و «بامن در سن لوئیز ملاقات کن» و نیویورک فیلم «ساعت»، بیشتر منعکس کنندهٔ ماهیت این مناطق اند، تا واقعیات آن ها، بدان شکلی که در اذهان امریکایی ها نقش بسته است.

در بسیاری از صحنه های رؤیایی فیلم های او، خیالی بودنِ خصلتِ این تصورات رؤیایی نمایان می‌گردد؛ همانند «دزد دریایی» که درآن زندگی یک زیباروی ویکتوریایی، درپیوند با رؤیا و واقعیت به‌نمایش درمی‌آید.

همواره در آثار «می نلی» نوعی طنز جریان دارد که هرگاه با پدیده های اجتماعی برخورد می‌کند، کنایی جلوه می‌کند: مثلاً در کنفرانس مطبوعاتیِ یاد شده درستارهٔ فیلم «مهرویان زیگفیلد» و در بالهٔ شکار دختران در «واگن نمایش ها» که کنایه ای است به رمان های جنایی «میکی اسپلین».
از ۱۹۵۰ به بعد فیلم های نمایشی «می نلی»، تا اندازهٔ زیادی بیشتر از گذشته، توجه را به خود

جلب می کنند. در **شور زندگی** —۱۹۵۵— اثر «ایروینگ استون» کوشید تا در یک فیلم رنگی، زیست‌نامهٔ «وان گوگ» را توصیف کند و او را بستاید، با همان نتیجهٔ تردیدآمیزی که «جان هیوستن» در «تولوزلوترک» انجام داده بود. درفیلم های موزیکالش به تدریج از منبع اصلی الهام های خود یعنی فولکلور و زندگی امریکایی فراتر رفت: در **بریگادون** —۱۹۵۳— افسانهٔ یک روستای جادوشده در اسکاتلند را به شیوه ای مدرن تصویر کرد، و در **قسمت** —۱۹۵۵— قصه ای شرقی را.

ژی‌ژی —۱۹۵۸— و **زنگ ها به صدا درمی‌آیند** —۱۹۶۰— دو فیلم آوازی و بدون رقص، بیانگر وداع «می نلی» با موزیکال هستند. استعداد شاعرانهٔ او در کاربرد دراماتورژی رنگ در فیلم هایی چون **زن طراح** —۱۹۵۷— **بعضی ها دوان دوان آمدند** آشکار گردید. ازمکتب «می نلی» دو کارگردان بیرون آمدند که سنت موزیکال را همچنان ادامه دادند: «جین کلی» و «استانلی دانن».

«جین کلی» زادهٔ ۱۹۱۲، از سال ۱۹۴۲ به‌عنوان رقصنده در بسیاری از موزیکال ها ظاهر شده بود، و «استانلی دانن»، زادهٔ ۱۹۲۴، به‌عنوان طراح رقص از سال ۱۹۴۴ همراه «کلی» در بسیاری از فیلم های «می نلی» نیز کار کرده بود. این دو نفر، بهترین فیلم های خود را با همکاری یکدیگر پدیدآوردند: **در شهر** —۱۹۴۹—، **آواز در باران** —۱۹۵۱— و **همیشه هوایِ خوشی است** —۱۹۵۵—. این دو بدون همکاری یکدیگر نیز فیلم های جداگانه ای ساختند که مانند «می نلی» در آثار غیرموزیکالش، در حد فیلم های موزیکالشان نبود. «دانن» بدون «کلی» سه فیلم موزیکال پدیدآورد: **فرصتی به‌یک دختر بده** —۱۹۵۱، **هفت عروس برای هفت برادر** —۱۹۵۴— و **چهرهٔ خنده‌آور** —۱۹۵۶—؛ و «کلی» بدون «دانن» نیز یک فیلم: **دعوت به رقص** —۱۹۵۳— که بیشتر باله ای فیلم شده بود، تا موزیکال واقعی.

«جین کلی» از همان زمان که رقصنده بود، سبک طنزآمیز خاصی را شکل داده بود. با ظرافت و دقت و سبکبالی اش این احساس را برمی‌انگیخت که گویی رقصنده از نقشی که بازی می‌کند جدا نیست، بلکه خندان در کنار آن قراردارد. (درخشش «فرد آستر» که اغلب در ارتباط با «کلی» از او نام برده می‌شد، برعکس در بیان تغییرناپذیر احساس هایش بود: زیباترین چیزی که در فیلم هایش به‌چشم می‌خورد، بیان عواطف عاشقانه ای بود که با رقص توصیف می‌شد).

آن سوی طنزآلود موزیکال های «می نلی» در آثار «کلی» و «دانن» با شدت بیشتری به‌چشم می‌خورد. آن‌ها موضوعات خود را نه از فولکلور که از واقعیت های جدید می‌گرفتند: «در شهر»، به‌توصیف خاطرات دوران مرخصی سه ملوان در نیویورک پرداخته می‌شود؛ داستان «آواز در باران» در هولیوود و در دوران کشف سینمای ناطق می‌گذرد؛ «همیشه هوای خوشی است» شرح جشن دیدار دوبارهٔ سه رفیق بازگشته از جنگ است که پس از ده سال به همدیگر می‌رسند.

اگر می‌بینیم که موزیکال های «می نلی» به کمدی دلنشین «کاپرا» شبیه اند، فیلم های «کلی» و «دانن» بیشتر با آثار تلخ و گزندهٔ «استرجس» قرابت دارند؛ سه رفیق دوران جنگ درفیلم «همیشه هوای خوشی است» هر یک (به‌شیوهٔ نوعی تک گویی که سه بار خوانده شود)

سرخوردگی اش را دربارهٔ دو نفر دیگر به راحتی بازگو می‌کند؛ افکار تلخ، برآیند همهٔ خیال پردازی هایی است که دربارهٔ همبستگی شکست ناپذیر رفاقت ها در جبههٔ جنگ از آن سخن گفته می‌شود. پایان فیلم شبیه فیلم های قدیمی اسلپ ستیک است: هر سه نفر که در نتیجهٔ نوشیدن مشروبات الکلی با همدیگر آشتی کرده اند، استودیوی تلویزیونی را ویران می‌کنند.

کارگردانی «دانن» و «کلی» نیز متمرکزتر از کارگردانی «می نلی» است؛ این نوع کارگردانی درپی ترسیم شاعرانهٔ رویدادها و فضا نیست، بلکه انتقاد می‌کند: در «همیشه هوای خوشی است»، پردهٔ سینما اسکوپ در بسیاری از موارد به سه بخش تقسیم می‌شود، به طوری که هر یک از بخش ها به شکلی طنزآمیز نسبت به یکدیگر در تضاد است؛ «دانن» در برخی از سکانس های «چهرهٔ خنده آور» از تک رنگ هایی استفاده می‌کند که میان رویدادها فاصله ایجاد می‌کنند.

در فیلم هایی نظیر «مهرویان زیگفیلد»، «آواز در باران» و «همیشه هوای خوشی است»، موزیکال به زیباترین امکانات خود دست می‌یابد. این آثار به واقعیت ها نزدیک می‌شوند و با غرور پیروزیشان را برآن ها جشن می‌گیرند؛ موسیقی، رقص و رنگ به «جدی بودن زندگی» اشاره دارند و پیروزی عشق و خوشبختی را نوید می‌دهند.

نسل سال های پنجاه

در سال های پنجاه به علت دگرگونی شرایط تولید، کارگردانان جوان‌تری دست به فعالیت زدند. کارگردانان که در گذشته وادار می‌شدند، حتی در همان نخستین فیلمشان با ضوابط قدیمی به کار بپردازند؛ اما در این دوره اغلب عکس آن به چشم می‌خورد، یعنی هر کارگردان جوانی با همان نخستین فیلمی که در نهایت آزادی پدیدمی آورد، امیدواری هایی را برمی انگیخت، اما کمی بعد گرفتار تجارت می شد و به گمنامی فرومی‌رفت. در هر صورت یک «اشتروهایم» یا «ولز» در میان آغازگران سال ۱۹۵۰ وجود نداشت. بهترین آن ها در آثار گذشته شان تحت تأثیر شرایط جامعه قرارداشتند و علاقه و توجهشان بیشتر معطوف به جداافتادگان و طغیان گران بود. توانایی های آنان در پرداخت های سینمایی به ندرت ممکن بود فراتر از همان ضوابط سبکی حرکت کند که کارگردانان قدیمی پدیدآورده بودند.

«رابرت آلدریچ»[12]، زادهٔ ۱۹۱۸، نزد «چاپلین»، «رنوار»، «زینه مان»، «مایلستون» و «لروی» دستیار کارگردان بود و پیش از آن که در سال ۱۹۵۳ نخستین فیلم خود را بسازد، توانست دو سریال تلویزیونی موفق را کارگردانی کند. «آلدریچ» نخست فیلم **آپاچی** —۱۹۵۴— را ساخت که توجه همگان را برانگیخت و سپس **وراکروز** —۱۹۵۴— را؛ دو فیلمی که از حیث ترکیب و مونتاژ بسیار محاسبه شده بودند. **بوسهٔ خونین** —۱۹۵۵— فیلم بعدی او بود.

12: Robert Aldrich.

دو اثر برجستهٔ «آلدریچ» یعنی **دشنهٔ بزرگ** — ۱۹۵۵ — و **حمله** — ۱۹۵۶ — به شدت متأثر از قطعات تآترهای معاصرند. هردو آن ها بازگوکنندهٔ اشتباهات آدمی در حساس ترین موقعیت ها هستند، و هردو آن ها راه حل هایی رادیکال عرضه می‌دارند.

در «دشنهٔ بزرگ» (بر پایهٔ نوشتهٔ «کلیفورد اودتس»[13])هنر پیشه ای به علت زیرفشار قرارگرفتن از سوی یک تهیه کنندهٔ جنایتکار، دست به خودکشی می‌زند تا قتلی را که توسط تهیه کننده برنامه ریزی شده است خنثی کند. در «حمله» افسری نالایق که زندگی زیردستانش را به خطر انداخته توسط سرگروهبانش اعدام می‌شود. ضعف هر دو فیلم درمحتوای کتاب هایشان نهفته بود: ماجراهایی را که به نمایش گذاشتند، نمونه هایی کاملاً استثنایی اند. «آلدریچ» ازشیوهٔ رفتار آدمی انتقاد می‌کند، اما او را از شرایطی که موجب بروز آن شیوهٔ رفتارشده برکنار نگه می‌دارد؛ لیکن این انتقاد فقط لایه ای است پوشاننده: در همهٔ فیلم هایی که «آلدریچ» در ساختنشان آزادی کامل داشته است، به توصیف اختلاف نظر میان پندارگرایان شکست خورده و آدم های بدبین متکی به خود پرداخته است. او همهٔ نکته سنجی های اخلاقی خود را درفیلم های «دشنهٔ بزرگ» و «حمله» به زبان بصری پرخاشگرانه ای ارائه کرد: نماهای خشن، برش های غافلگیرکننده و بازی های مسلط به شیوهٔ نقش آفرینان «استودیوی هنر پیشگان» (او شایسته ترین فرزند «اورسن ولز» و «الیا کازان» است) دست دردست هم می‌دهند تا تماشاگر را به حالتی جنون آمیز و هیجان زده دچارکنند. «آلدریچ» این فیلم ها را در مؤسسهٔ خودش به نام «آلدریچ و شرکا»[14] پدیدآورد. شکستِ دوفیلم آخر، وی را مجبورساخت تا با تهیه کنندگان دیگر از دردوستی درآید که البته آن ها نیز به او آزادی عمل بیشتری ندادند وفیلم **جنگل پوشاک** — ۱۹۵۷ — به صورت نیمه کاره به کارگردان دیگری واگذار شد؛ فیلم های دیگری که وی اغلب دراروپا پدیدآورد نظیر **ده‌ثانیه تا جهنم** — ۱۹۵۸ — و **تپه های خشمگین** — ۱۹۵۹ — فقط نشانه هایی از تسلط وی را آشکارمی‌سازند.

«نیکلاس ری»[15]، ۱۹۱۱ — ۱۹۷۹، کارگردان رادیو و تآتر، دستیار «کازان» با ساختن **درختی دربروکلین می‌روید**، درسال ۱۹۴۸ نخستین فیلم خود را پدیدآورد.

ازفیلم های قدیمی او، آن هایی که شخصی ترند، اغلب نمایشگر جست وجوی نومیدانهٔ افراد جوانی هستند که می کوشند از امکانات فردی خود بهره بگیرند: مانند **به هر دری بزن** — ۱۹۴۹ —، **مردان رام نشدنی** — ۱۹۵۲ — و **در جست وجوی پناهگاه** — ۱۹۵۴. «جیمز دین»، قهرمان «ری» در فیلم **شورش بی دلیل** — ۱۹۵۵ — شکلی پذیرفتنی پیدا کرد: «دین» در این جا (بیش از هر دو فیلم اصلی خود با «کازان» و «استیونس») ایفا گرنقش جوانی است که ازارزش های سنتی «پیشرفت» و «رفاه» به تنگ آمده است و درنظامی که درحال شکل گرفتن است، برای خویش مکانی نمی‌یابد. درفیلم های بعدی «ری» افراد رشدیافته تری حضور دارند که درسراب به دنبال راه‌نجات می‌گردند: در

13: Clifford Odets.
14: Aldrich and the Associates.
15: Nicholas Ray.

لذت بردن های معلم روستایی از موادمخدر در فیلم **بزرگ تر از زندگی** —۱۹۵۶— و در جنگِ سرگردِ فیلمِ **پیروزی تلخ** —۱۹۵۷.

«ری» در شیوهٔ کارگردانی اش، گرایش خود را به پدیدآوردن قهرمانان رمانتیک و فضاهای شاعرانه بروز می دهد (از همین رو او را «سینماگر غروب» نامیده اند): فشرده ترین صحنه های فیلم هایش آن هایی هستند که دنیای آرمانی قهرمانانش در آن ها منعکس می شود و حالات عشاق آن با دنیای محیط پیرامون دگرگون می گردد. «ری» برخلاف «آلدریچ» برعناصر دراماتیک تصویر تأکید نمی ورزد، بلکه این تأکید بیشتر برعناصر غنایی است: برساختاری ایستا، برسطوح، و برارزش های صوتی تصویر و بیش از آن بر رنگ.

«ری» یکی از انگشت شمار کارگردانانی بود که چارچوب پردهٔ سینما اسکوپ جدید را به درستی در آثارش به کار گرفت. آثار «ری» از زمانی مورد شک و پرسش قرارگرفت که گرایشش به رمانتیسم رو به کاستی نهاد و دنیای آرمانی اش را به طور کلی از دست داد؛ نظیر فیلم **باد برفراز باتلاق** — ۱۹۶۰. آن سازش های تجاری که او مدت زمانی طولانی با موفقیت از آن ها دوری جسته بود، در فیلم **شاه شاهان** — ۱۹۶۱— گرفتارش ساختند.

«ریچارد بروکز»[16]، زادهٔ ۱۹۱۲، مدت ها به خبرنگاری، کارگردانی تآتر و کار در رادیو اشتغال داشت. چند فیلم نامه برای فیلم های جنایی — انتقادی «داسن» و «هیوستن» نوشت، تا این که در سال ۱۹۵۰ اجازه یافت، فیلمی را شخصاً کارگردانی کند. وی را در فیلم هایی که ساخته است بیشتر از روی فیلم نامه هایش می توان شناخت تا کارگردانی اش. او همچنان در آثارش به موضوعات اجتماعی و سیاسی می پرداخت: رشوه خواری مطبوعات در فیلم **آخرین مهلت، امریکا** —۱۹۵۲—، و جنگ کره در فیلم **سیرک جنگ** —۱۹۵۳—، و تمرین های نظامی در فیلم **تپه را تصرف کن** —۱۹۵۳—، و جنایات جوان ها در فیلم **جنگل تخته سیاه** —۱۹۵۵.

شیوهٔ صحنه پردازی «ری» در این آثار به فیلم های «کازان» شبیه است. در فیلم **ماجرای دلپذیر** —۱۹۵۶— به شکلی ظریف تر به توصیف محیط می پردازد؛ درامی خانوادگی از زندگی خرده بورژوازی، بر پایهٔ یک برنامهٔ تلویزیونی اثر «پدی چایفسکی»[17]. از فیلم «ترزا» اثر «زینه مان» به بعد، هیچ فیلمی تا بدین پایه، پرده از نکبتی که زندگی این گونه خانواده ها را فراگرفته است، برنداشته بود. «بروکز» در فیلم های بعدیش به عنوان اقتباس گرِ ماهر آثار نویسندگان گوناگون جلوه کرد: **برادران کارامازوف** —۱۹۵۸— اثر «داستایوسکی»، **گربه روی شیروانی داغ** —۱۹۵۸— اثر «تنسی ویلیامز»، و **اِلمر گانتری** — ۱۹۶۰ — نوشتهٔ «سینکلر لویس»[18].

«استنلی کوبریک»[19]، زادهٔ ۱۹۲۸، که در بیست سالگی عکاس مجلهٔ «لوک» بود، در بیست و یک سالگی نخستین فیلم کوتاه مستند خود را دربارهٔ **یک روز از زندگی یک بکسور** پدیدآورد.

16: Richard Brooks. 17: Paddy Chayefsky.
18: Sinclair Lewis. 19: Stanley Kubrick.

ماهیتشان ظاهر می‌شد: ماهیت انسانی امروزی که کار، تکنیک، تبلیغ، ورزش، ارتش، فیلم و روانشناسی بر او حک شده است. فیلم های .U.P.A به توصیف زندگی بیهودهٔ چنین انسانی می‌پردازند. «به جای حیوانات، شبه حیوانات و به جای انسان شبه انسان بروز می‌کرد» (ر. ا. تیله).

«باسوستف» از حرکاتی که در پشت کاغذ شفاف شکل داده می‌شد و از خمیدگی های مطبوع و تخته شستی های رنگین چشم پوشید. او «نقش های مجزا» را به کار گرفت. نقش هایی که در آن‌ها بخشی از پیکره‌های نقاشی شده ثابت می‌مانند و فقط به صورتی افقی حرکت می‌کنند. «باسوستف» از همهٔ زمینه های ادبیات، نقاشی، گرافیک، عکاسی، موسیقی، تآتر و فیلم در کارهایش تأثیر برگرفت. به جای آن که افسانه های کودکان و قصّهٔ حیوانات را به فیلم درآورد، به مطالعهٔ تاریخ ادبیات جدید می پرداخت و تا «ادگار آلن‌پو» نیز به عقب برمی‌گشت. به کار نگرفتن وقایع نگاری در داستان و محدود ساختن زمان حال و گذشته در چند فیلمش، ما را به یاد رمان های نو و فیلم های سینمایی می اندازد؛ دگرگونی پیاپی صحنه ها، ترفند جابه‌جایی صحنه ها در فیلم های قدیمی صامت و «قطعه‌قطعه» بودن دکورها، تصاویر تآتری جدید و یا عکس هایی ازمدروز را به یاد می‌آورند. خطوط تحلیل رفتهٔ اندام ها تحت تأثیر «شائول اشتاین برگر»[۳۰] و «جیمز تربر»[۳۱] است. حالات طبیعی و حرکات آن ها، کمدین هایی چون «باسترکیتن» و «و. مسی . فیلدز» را به یاد می‌آورند.

طراحان .U.P.A ،مانند «می نلی» در موزیکال هایش، تحت تأثیر مدرج رنگ های نقاشان جدید بودند. .U.P.A به جای استفاده ازموسیقی «چایکوفسکی» — که درفیلم های «دیسنی» به کار گرفته می‌شد— ازموسیقی جاز استفاده می‌کرد و افکت سروصدا را از تجربیات رادیویی می‌گرفت. از این منابع گوناگون — که می‌توان با شمارش آن ها، برنامهٔ واقعی .U.P.A را تشخیص داد— هریک از کارگردانان بهره گیری خاص خود را داشتند. «باسوستف» از سال ۱۹۴۸ به‌بعد فقط به‌عنوان تهیه کننده به کار ادامه می‌داد. او در فیلم **برادری انسان‌ها**، از نظر طراحی کاملاً تحت‌تأثیر «اشتاین برگر» بود، اما از نظر دراماتورژی، به‌نور پردازی مضاعف سینمای صامت وابسته بود: ازقالب اندام ها، سایه های زردی (ارواح خبیثه) جدا می‌شدند و پیش داوری هایشان را در آن ها می‌دمیدند.

«رابرت کانن»[۳۲] فیلم هایش را با هیولاهای کوچکی می انباشت: «عصر کودکان» در فیلم هایش به رؤیای وحشت بدل می‌شد. **مادلن** —۱۹۵۳— مقدمه ای بود برآنچه دیرتر می‌آمد؛ یک دختر کوچک بیمار — که این خود موجب ارضای همهٔ خواسته هایش می‌شود— خواهر خوشنود «کریستوفر کرامپت» —۱۹۵۳— است. او والدینش را به دلخواه به‌یک مرغ و یک سگ بدل کرده است؛ وقتی موهای سرشیطان کوچولو به رنگ سرخ تاج خروس درمی‌آید (تنها رنگ موجود میان همهٔ تصاویر سفید وسیاه)، «دگرگونی» آغاز می‌شود، وخنده در گلوی تماشاگرمی‌شکند.

«کانن» درفیلم **ویلی،پسربچه**— ۱۹۵۲ —، این آدمکش نوجوان، قصه های غرب وحشی را

30: Saul Steinberger. 31: James Thurber.
32: Robert Cannon.







لوئیس بونوئل
فراموش‌شدگان
۱۹۵۰







این فکر با پیش داوری منسوبین او تقریباً منتفی می شود («نیمه شب»).

بدیهی است که این فیلم‌ها بیش از تشریح بیماری وظیفه‌ای ندارند، و به‌خاطر ارائهٔ راه‌حل های عجولانه، فاقد هرنوع عمقی هستند. موفقیتی که «مارتی» نزد تودهٔ مردم، اعضای هیأت داوری «کان» و توزیع کنندگان «اُسکار» به‌دست آورد، دیگر سردمداران تلویزیونی را برآن داشت که قراردادهای تازه‌ای منعقد سازند. تقریباً همهٔ این آثارفیلم شدهٔ تلویزیونی به مسألهٔ انتظارات بیش از اندازهٔ جمع ازفرد می‌پردازند.

«سیدنی لومت»[۲۳]، زادهٔ ۱۹۲٤، با فیلم **دوازده مرد خشمگین** — ۱۹۵۶ — توصیفی عمیق از پیش داوری به دست داد: حرکات و رفتار متنوع دوازده‌نفر سوگندخورده به دقت ثبت می‌شود. «لومت» هیجان موجود میان افراد را در قالب نماهایی پویا ترسیم می‌کند و در این راه برای آن‌که از خطر یکنواختی بصری — که هر جریان فیلمی را که درفضایی محدود می‌گذرد تهدید می‌کند — جلوگیری کند، از همکاری فیلم بردارش «بوریس کاوفمن» بهره می‌گیرد.

«مارتین ریت»[۲۴]، زادهٔ ۱۹۲۰، در نخستین فیلم خود **در حاشیهٔ شهر** — ۱۹۵۵ — تحت‌تأثیر «در بارانداز» «کازان» قرارداشت؛ دومین فیلمش **پیش‌پرداخت لازم نیست** — ۱۹۵۶ — با قاطعیت بیشتری به انتقاد از ایدئولوژی امریکایی در بارهٔ **همسایه** می‌پردازد.

«رابرت مالیگان»[۲۵]، زادهٔ ۱۹۳۰، با فیلم **ترس بیرون می‌ریزد** — ۱۹۵۶ — نشان می‌دهد که یک بازیگر جوان بیسبال چگونه توسط والدین، مربی و تودهٔ مردم تحریک می‌شود و درنتیجه به‌چنان فعالیتی می‌پردازد که خارج ازتوان اوست.

«جان فرانکن هایمر»[۲۶]، زادهٔ ۱۹۳۰، در فیلم **بیگانهٔ جوان** — ۱۹۵۷ — به‌توصیف طغیان و شورش یک نوجوان علیه والدینش می‌پردازد.

«جک گارفین»[۲۷] در فیلم **پایانی مثل یک مرد** — ۱۹۵۶ — نشان می‌دهد که دانشجویان مدرسهٔ نظام چگونه با سادیسم خویش، رفقای ضعیف خود را می آزارند.

امیدی که از سال ۱۹۵۵ به کارگردانانی که ازتلویزیون به سوی سینما می‌آمدند بسته شده بود به‌زودی ازمیان رفت. اگر کسانی از این گروه می‌توانستند در هولیوود خودی نشان دهند، یا ناچار می‌شدند به‌فیلم سازی پرخرج ازروی آثار ادبی بپردازند، یا این که نخستین فیلم های خود را دیگرباره تکرار کنند.

تأثیر این گروه در فیلم های چند کارگردان قدیمی‌تر و ازجمله در «ماجرای دلپذیر» اثر «بروکز» آشکار است. «مکاس» سخنگوی مکتب جدید نیویورکی، درمطلبی نتیجه می‌گیرد: «تمامی آنچه آن‌ها کردند این بود که توانستند سینمای امریکا را تا اندازه‌ای به خاک، یا شاید بهتر باشد بگوییم به‌حقارت های موجود در زندگی روزمره نزدیک کنند؛ آن‌ها سینمای طبقهٔ متوسط را

23: Sidney Lumet. 24: Martin Ritt. 25: Rober Mulligan.
26: John Frankenheimer. 27: Jack Garfein.

درست کردند». فیلم های «مان»، «لومت»، «ریت» و دیگران نه تنها از نظر موضوع، «فیلم های طبقهٔ متوسط» شناخته می‌شدند، بلکه در شکل گیری ایدئولوژی این طبقه نیز سهم داشتند؛ این فیلم ها بادقت به توصیف نیازهای «مردم عادی» می‌پرداختند و در عین حال نشان می‌دادند که با تلاش فردی می‌توان در رفع آن ها کوشید. هرچند علایم عدم آزادی به شدت جلوه گر می‌شود، اما در پایان، همیشه قهرمان ها بر پیش داوری های خود غلبه می‌کنند و با مأموران جماعت به مخالفت می‌پردازند. سرانجام سبک ناتورالیستی و آشنای این فیلم ها نشان دهندهٔ محدودیت دیدگاه روحی آن هاست: نگاه آن ها نه از محدودهٔ چهرهٔ قهرمانانشان فراتر می‌رود و نه قادر است از سطح به عمق رسوخ کند.

سینمای نقاشی متحرك بدون دیسنی

فیلم های نقاشی متحرک امریکا، از زمان سینمای ناطق تا پایان جنگ، تنها با یک نام شناخته می‌شد: «والت دیسنی».

هر فیلمی که خارج از استودیوهای او واقع در «بوربانک» کالیفرنیا ساخته می‌شد، یا قادر به برابری با او نبود، یا برده‌وار دنباله رو او می‌شد. پس از جنگ شرایط تغییر کرد: شرکتی جدید به‌نام «محصولات مشترک امریکا»[28] متعلق به «استفان باسوستف»[29]، رکورد انحصارات «دیسنی» را شکست و از نظر تجاری حتی او را به‌مکان دوم سوق داد. «باسوستف»، متولد کانادا، مدت هفت سال به‌عنوان طراح در مؤسسات «دیسنی» کار می‌کرد، تا این که پس از یک اعتصاب در سال ۱۹۴۱ از کار اخراج شد. او از یک مؤسسهٔ کشتی سازی، سفارشی دریافت کرد مبنی برساختن فیلمی دربارهٔ پیش گویی تصادفات. با همین فیلم بود که «فرانک کاپرا» توجهش به «باسوستف» جلب شد و او را برای فیلمی که قراربود دربارهٔ ارتش بسازد استخدام کرد. او از سوی اتحادیهٔ کارگران اتومبیل سازی پیشنهاد ساختن فیلمی دربارهٔ پیش داوری های نژادی دریافت کرد («همهٔ انسان هابرادرند») — ۱۹۴۳ — و از طرف کمیتهٔ انتخاباتی حزب دمکرات مأمور ساختن فیلمی تبلیغی برای «روزولت» شد، به‌نام **راه آزاد برای انتخابات** — ۱۹۴۴ —؛ «باسوستف» در ۱۹۴۴ .U.P.A را تأسیس کرد. وقتی در سال ۱۹۴۸ مؤسسهٔ کلمبیا ساختن فیلم های کوتاهی را به‌عنوان پیش‌پرده به‌وی سفارش داد، توانست در «بوربانک» به‌عنوان همسایهٔ «دیسنی» استودیوی مستقلی را بنا نهد که در آن دویست نفر به کار مشغول بودند.

آنچه فیلم های .U.P.A را با آثار «دیسنی» پیوند می‌داد، در واقع فقط تکنیک تولید این آثار بود. «دیسنی» فیلم هایش را باب‌پسند کودکان تولید می‌کرد (وشخصاً هم به این کار دلبستگی داشت)، «باسوستف» برعکس متوجه بزرگ ترها بود. به جای آن که به حیوانات، طبیعت آدمی داده شود، «باسوستف» اندام های انسانی را بر پرده ترسیم می‌کرد، اما آنقدر آن ها را خلاصه می‌کرد که

28: United Productions of America (U.P.A). 29: Stephan Bosustow.

نخستین فیلم بلند او **هراس و هوس** —۱۹۵۳— دربارهٔ جنگ بود و پس از آن، **بوسهٔ قاتل** —۱۹۵۵— دربارهٔ بکسورها و گانگسترها، و هردو این آثار را در شرایطی پدید آورد که یک فیلم‌ساز آماتور بود؛ توزیع فیلم دوم را کمپانی «یونایتد آرتیستز» پس از خاتمهٔ آن به‌عهده گرفت. پس از فیلم **قتل** —۱۹۵۶— که ماجرای دزدی از یک باجه بود، به‌ساختن فیلم **راه‌های آزادی** —۱۹۵۷— پرداخت که برجسته‌ترین اثر او به‌شمار می‌آید: یک ژنرال فرانسوی در جریان جنگ جهانی اول از روی خودخواهی محض فرمان حمله‌ای صادر می‌کند؛ از آن‌جایی که افراد تحت فرماندهی اش فرمان او را اطاعت نکرده‌اند، سه‌تن از آن‌ها را محاکمه و تیرباران می‌کند. «کوبریک» بیش از همهٔ کارگردانان جوان هولیوود برخوردار از سبکی شاخص بود. در «بوسهٔ قاتل»، سکانس‌های عینی و ذهنی را به‌شکلی به‌دنبال هم قرار می‌داد که یکی با دیگری بیگانه می‌نمود و آن را تفسیر می‌کرد؛ دوربین در یک‌جا با قهرمان داستان یکی می‌شد (مثلاً به‌هنگام مسابقهٔ بکس) و نگاه خود را به‌شکلی عینی مشخص می‌کرد، و در جای دیگر به‌شدت فاصله می‌گرفت. «کوبریک» در «راه‌های آزادی»، آن بخش‌هایی را بیشتر با موفقیت توصیف کرد که وابسته به‌محیط افسران عالی رتبه بودند: یک دوربین همواره آماده، پرده از خشکی و سکون طبقه‌ای برمی‌دارد که گرفتار عادات تلخ و بدبینانهٔ خویش است؛ دوربین حرکات و اظهارنظرهای عادی را ثبت می‌کند و روحیهٔ ژنرال‌ها و افسران ردهٔ فرماندهی را آشکار می‌سازد. این که قدرت واقعی «کوبریک» در پرده برداشتن از اعماق وجدان آدمی است، در بخش‌هایی به کلی متفاوت که به‌شکلی عینی توصیف شده‌اند، نظیر صحنهٔ توفان، عیان می‌گردد. پس از ساختن فیلم عظیم **اسپارتاکوس** —۱۹۶۰— که به‌نظر می‌رسید بیشتر به‌دلایل تجاری ساخته شده است و اهداف مشخصِ آن توسط نظام حاکم منکوب گردیده بود، «کوبریک» به‌ساختن فیلم **لولیتا** —۱۹۶۲— اثر «ولادیمیر نابوکف»[۲۰] پرداخت که موفقیت‌آمیز نبود. این اثر ادبی جنجال برانگیز در تعبیر سینمایی اش، شکلی کاملاً هولیوودی به‌خود گرفت.

«فرانک تاشلین»[۲۱]، زادهٔ ۱۹۱۳، از نظر گرایش‌های هنری و رشتهٔ تحصیلی با همهٔ دیگر رفقای هم‌نسل خود به کلی تفاوت داشت. از سال ۱۹۳۰ در زمینهٔ نقاشی متحرک کار می‌کرد؛ ابتدا طراح بود و بعد نویسنده و سپس کارگردان. به‌عنوان سناریست و «لطیفه‌ساز» در بسیاری از فیلم‌های کمدی شرکت کرد و چندین کتاب مصور انتشار داد. در یک سری از کمدی‌های خود از سال ۱۹۵۱، طنز ویژه‌ای را پایه‌ریزی کرد و در فیلم‌های **هولیوود یا بازار** —۱۹۵۶—، **دخترها نمی‌توانند** —۱۹۵۶—، و **آیا پیروزی «راک هانتر» را تباه خواهد کرد؟** —۱۹۵۷— آن را به کمال رساند.

«تاشلین» در آثار خود مقوله‌های مختلف صنایع فرهنگی امریکا، کیش ستاره‌پرستی، تولید صفحات موسیقی سبک، جنجال آرم‌های تبلیغاتی و تلویزیون را به‌سُخره گرفت. سابقهٔ کارش در نقاشی متحرک، در بسیاری از فیلم‌های خنده‌دار او آشکار است:

به‌هنگام تماشای یک بمب جاذبهٔ جنسی، شیشه‌های عینک یک تماشاگر به‌بیرون می‌پرد، و

20: Vladimir Nabokov. 21: Frank Tashlin.

شیشهٔ شیر در دست یک شیرفروش سرمی‌رود. شخصیت‌های این فیلم‌ها نشأت گرفته از روان‌نژندی زندگی روزمرهٔ امریکایی است: یک دوستدار سینما تحمل چنین رویدادهایی را دارد و این حوادث او را به‌یاد فیلم‌هایی می‌اندازد که در این زمینه دیده است («هولیوود یا بازار»)، دختری موطلایی و به‌کلی بیگانه با موسیقی، تنها به‌صرف این که می‌تواند جیغ‌های بلندی بکشد، به‌صورت ستارهٔ راک اندرول درمی‌آید («دخترها نمی‌توانند»)، یک مأمور تبلیغاتی با زنی متشخص ازدواج می‌کند تا بتواند بدین‌وسیله به‌تبلیغ پودر لباس‌شویی بپردازد و به‌موفقیت آن کمک کند («آیا پیروزی «راک هانتر» را تباه خواهد کرد؟»).

شوخی و طنز این فیلم‌ها بی‌تردید آشتی‌جویانه‌تر از آثار «پرستون استرجس» است؛ این طنز به‌آرامی فراتر از روحیه‌ای می‌رود که آن‌را مورد حمله قرارمی‌دهد. به‌همان نسبتی که «تاشلین» «جدی‌تر» شد، بُرد انتقادی فیلم‌هایش نیز کاستی گرفت.

او در **یکی هم از طرف من بگو** — ۱۹۵۹ — برای همهٔ انتقادهایی که درفیلم‌های گذشته‌اش علیه صنایع فرهنگی انجام داده بود، توجیهی مذهبی — مسیحی پیدا کرد.

میان سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۵۵ تعدادی از استعدادهای جوان در تلویزیون گردِ هم آمده بودند. فرستنده‌ها، که از سوی کنسرسیوم‌های هولیود تحریم شده بودند، به‌نویسندگان وکارگردانان جوان امکاناتی را ارائه کردند که پیش از آن هیچ‌گاه به‌دست نیاورده بودند. پس از آن‌که نوشته‌ها و صحنه‌پردازی‌هایشان در تلویزیون با موفقیت قرین شد، تولیدکنندگان مستقل به آن‌ها اعتماد کردند و از آن خواستند تا آثارشان را به‌فیلم برگردانند.

در سال ۱۹۵۵، «دلبرت مان»[۲۲]، زادهٔ ۱۹۲۰، به‌عنوان نخستین کارگردان تلویزیونی «هکت — لانکستر»، قطعهٔ تآتری «مارتی» اثر «پدی چایفسکی» را به‌فیلم درآورد. بعدها «مان» و «چایفسکی»، فیلم **مهمانی مجردها** — ۱۹۵۵ — و **نیمهٔ شب** — ۱۹۵۹ — را توأمان پدیدآوردند. بدعت نخستین کار «مان» و «چایفسکی» بیشتر در مضمون اثرشان بود تا شکل ظاهری آن. کارگردانی «مان» — که از نظر بصری متکی بود به‌شیوهٔ کارگردانی بی ادعای تلویزیونی — چندان مناسب نبود؛ بیشتر گفت‌وگوها و بازیگری‌ها بود که جلوه‌می‌کرد. داستان «چایفسکی»، تلاش بیشتری را در نمایش عمیق شیوهٔ زندگی امریکایی طلب می‌کرد. خوشبختی قهرمانانش — اغلب زوج‌ها و عشاقی از بورژوازی کوچک — از سوی گروه‌های آدمکش و دسیسه‌باز، یا سندیکاها تهدید نمی‌شد، آن‌طور که در آثار کارگردانان قدیمی‌تر دیده می‌شد، بلکه از سوی آن گروه‌های اجتماعی مورد تهدید قرار می‌گرفت که خود جزءِ آن بودند: همکاران شغلی، خانواده، همسایگان:

اتحادیه‌ای از جوانان میان‌سال، فرار یکی از افراد خود («مارتی») را با ترور جسمی پاسخ می‌گوید، کارمندی ساده میان تقاضاهای رئیس اداره از یک سو و زوجی جوان که تازه ازدواج کرده‌اند از سوی دیگر زیر فشار قرارمی‌گیرد («مهمانی مجردها»)، تاجری سالخورده به‌فکر ازدواج می‌افتد اما

22: Delbert Mann.







ساتیا جیت رای
پاتر پانچالی
۱۹۵۵



آکیرا کوروساوا
راشومون
۱۹۵۰















کشف سینمای کشورهای آن سوی دریاها

سینما، «تاریخچه ای» مالامال از «اکتشافات» دارد. هنوز هم برای یک سینمارو متوسط اروپایی نکات بسیاری در زمینهٔ سینما ناشناس مانده است. برای او فقط ایالات متحدهٔ امریکا و اغلب کشورهای این سوی «پردهٔ آهنین»، «قابل شناسایی» اند و تازه درمیان این کشورها نیز بسیاری را پس از جنگ شناخته است، مثل اسپانیا و یونان؛ یا دوباره کشف کرده است، مثل ایتالیا و سوئد.

نئورئالیسم ایتالیا سال ها طول کشید تا توانست توجه تماشاگران شمال آلپ را به خود جلب کند؛ سینمای سوئد نیز پس از موفقیت های «اینگمار برگمن» در سینمای اروپای مرکزی و غربی جای خود را بازکرد؛ سینمای شوروی نیز پس از موفقیت فیلم «چهل ویکمین» و «وقتی که لک لک ها پرواز می‌کنند» به جشنواره ها راه گشود.

دوستداران فیلم این سوی «پردهٔ آهنین» همچنان آگاهی های سطحی دربارهٔ سینمای اروپای شرقی دارند. اما آنچه به کلی ناشناس مانده است، سینمای کشورهای امریکای لاتین، افریقا و آسیاست.

فیلم شناسان حرفه ای و شرکت کنندگان در جشنواره ها تا جنگ جهانی دوم تصویر کاملاً ناقصی از سینمای کشورهای گرمسیری داشتند. این عدم شناخت ازسینمای امریکای لاتین و افریقا و چند کشور آسیایی دلایل قانع کننده ای هم دارد و آن این است که تولید فیلم در این کشورها درمراحل بسیار ابتدایی است. اما ژاپن و هندوستان از دوران سینمای صامت برخوردار از تولیدات گسترده ای هستند که درمیان آن ها به آثار برجستهٔ هنری نیز می توان برخورد.

کشف سینمای آن سوی دریاها به‌وسیلهٔ اروپای پس از جنگ جهانی دوم روی داد، و ما این را مدیون اعتبار روزافزون هستیم که جشنواره‌های کان، ونیز، کارلسروهه و برلین به دست آورده اند.

سینمای کشورهای مکزیک، آرژانتین، ژاپن و هندوستان، دست کم برای منتقدان، حد و مرزی پیدا کرده است. این کشف ابتدا از تماشاگران دورنگه داشته می‌شد؛ برخی ازوارد کنندگان و پخش کنندگان فیلم با تأخیری چند ساله به‌جبران مافات پرداختند. فیلم های ژاپنی و مکزیکی، امروزه بر پردهٔ سینماهای هنری فرانسه و امریکا به‌نمایش درمی‌آید و فیلم های هندی در سینماهای انگلیس و ایتالیا. جمهوری فدرال آلمان نیز به تدریج دارد توجهش به این آثار جلب می‌شود.

در کشورهایی که ابتدا پس از جنگ دست به‌تولید در سینمای ملی خود زدند، می‌توان از

کشورهای امریکایی — به استثنای ایالات متحده — نام برد. در مکزیک، برزیل و آرژانتین از دوران سینمای صامت، صنایع سینمایی ملی تأسیس شده بود، اما در برابر سینمای قدرتمند امریکای شمالی یارای رقابت نداشت. در کانادا در سال ۱۹۴۱ «مؤسسهٔ دولتی سینمای کانادا» تأسیس گردید و «جان گریرسون» به ریاست آن برگزیده شد. این مؤسسه بیشتر به تولید فیلم های مستند می‌پرداخت؛ شهرت این مؤسسه به‌عنوان مرکز تجربیات هنری بیشتر مدیون فیلم های تروکاژی بود که در استودیوی تحت نظارت «نورمن مک لارن» پدید می آمد.

سینمای مکزیک در سال ۱۹۴۶ با فیلم **ماریا گانده لاریا** اثر «امیلیو فرناندز»[1] در جشنوارهٔ کان حضور یافت. مهم ترین فیلم های مکزیکی پیش از جنگ، فیلم «زنده باد مکزیک» — ۱۹۳۱ — اثر «آیزنشتاین»، و **تورها** — ۱۹۵۳ — (به‌نام **ماهی ها** نیز معروف است) اثر «فرد زینه مان»، «گومز موریل»[2] مکزیکی، و عکاس نیویورکی «پل استراند» بود که داستان شورش ماهیگیران علیه استثمار دلالان بزرگ را شرح می‌داد؛ این فیلم داستان **زمین می‌لرزد** را پیشتر به کار گرفته بود.

سینمای مکزیک پس از ۱۹۴۰، به کمک قوانین حمایتی دولت از سینما — که زمان نمایش فیلم های مکزیکی را در کلیهٔ سینماهای کشور معادل نیمی از کل مهلت نمایش فیلم قرارداده بود — رونق فراوانی یافت: تا ۱۹۵۰ شمار تولیدات سینمایی مکزیک به یکصد فیلم در سال افزایش یافت. نخستین فیلم هایی که برخوردار از ارزش های هنری بودند، آثار «امیلیو فرناندز» — زادهٔ ۱۹۰۴ — است. «فرناندز» که به‌عنوان یک فرد انقلابی ناچار مدت زمانی را در ایالات متحدهٔ امریکا گذرانده بود، در سال ۱۹۴۴ فیلم «ماریا گانده‌لاریا» را ساخت؛ در **مروارید** — ۱۹۴۶ — (بر پایهٔ فیلم نامهٔ «جان اشتاین بک») سرگذشت یک ماهیگیر سرخ‌پوست را شرح می‌دهد که از راهزنان سفیدپوست، مرواریدی گران‌بها را به سرقت می‌برد و بعد آن‌را دوباره به دریا پرتاب می‌کند؛ «تورها» — ۱۹۵۳ — درام حسادت ها میان جنایتکاران فراری است. این فیلم ویژگی های خود را مدیون فیلم برداری هنرمندانه و پیچیدهٔ «گابریل فیگوئروا»[3] است که می‌دانست چگونه به کمک سایه روشن های متضاد تصاویر، به آن‌ها ژرفا و درخشندگی ببخشد؛ هرچند عکس های او متأثر از آثار نقاشان مکزیکی یعنی «ریورا»[4]، «اورزکو»[5] و «سیکه ایروس»[6] بودند، اما تلاش های زیباشناسانه اش درنمایش زیبایی ها کارش را به رمانتیسم شاعرانهٔ عکس های کارت پستالی نزدیک می‌کرد.

مهاجرت جمهوری خواهان اسپانیایی به مکزیک، خون تازه‌ای در رگ های سینمای مکزیک جاری کرد. این موضوع در مورد «لوییس بونوئل» صادق است که در سال ۱۹۴۶ از ایالات متحدهٔ امریکا وارد مکزیک شد و این کشور برایش به صورت دومین سرزمین پدریش درآمد.

مهاجر اسپانیایی دیگر «کارلوس ولو»[7]، دست به ایجاد موسسه ای برای تولید فیلم های کوتاه

1: Emilio Fernandes. 2: Gomés Muriel.
3: Gabriel Figueroa. 4: Rivera. 5: Orozco.
6: Siqueiros. 7: Carlos Velo.

«باسوستف» جدا شده بودند توانست به‌فراتر از سبک کارهای .U.P.A دست یابد. «جان هابلی» در سال ۱۹۵۳ مستقل شد و در ۱۹۵۷ مؤسسهٔ سینمایی «داستان‌سازان»[۳۶] را بنیاد گذاشت. به‌دنبال او «ارنست پینتوف»[۳۷] استقلال یافت، سپس زوج «جین دایچ – آل گوزل»، که هردو نزد «فاکس» امکان فعالیت‌های تازه‌ای پیدا کردند. «هابلی» و «پینتوف» به‌عنوان تاجر و هم به عنوان هنرمند برخوردار از زندگی دوگانه‌ای بودند: آن‌ها هم به‌ساختن فیلم‌های تبلیغاتی برای سینماها و تلویزیون پرداختند و هم فیلم‌هایی در زمینهٔ نقاشی متحرک پدیدآوردند که در آن‌ها هیچ‌گونه سازشی با خریداران احتمالی به‌عمل نیاوردند. «جان هابلی» در فیلم‌های بعدیش از رهگذر این جنبش، از خطوط دقیق و مستقیم آن و از رنگ‌های موضعی تغییرناپذیرش – که خود وی در دوران فعالیتش در .U.P.A به آن متکی بود – دور گردید.

اینک حرکات، پرش‌وار می‌شود و فرم‌ها خطوط مستحکم خود را ازدست می‌دهند و تعادل رنگ‌ها برهم می‌خورد. خطوط طرح‌های پس‌زمینه و فصل‌های اصلی «بزک‌شده» را اغلب به‌راحتی می‌توان تشخیص داد.

عکس و حرکت برخوردار از ویژگی‌های تابلویی «تاشیستی»[۳۸] و یا برخی از فیلم‌های «مکتب نیویورک» هستند. در فیلم **بازی ظریف** –۱۹۵۹– نماهای بی‌تحرکی در چارچوب روش تکاملی کنترل ناپذیری قرارداده می‌شود.

درفیلم **ماجرای...** –۱۹۵۷– موضوع تقریباً تجریدی می‌شود: شخصیت‌های اصلی را یک نوزاد و شیئی ستاره‌ای تشکیل می‌دهند که‌این یکی زاییدهٔ تخیّل او است و هردو با همدیگر بازی غریبی دارند. «هابلی» در **پرندهٔ ماه** –۱۹۶۰– از گفت‌وگوهای تقریباً غیرقابل فهم دو کودک به‌عنوان متن فیلم استفاده می‌کند. «جین دایچ» و «ارنست پینتوف»، فرم‌ها و حرکات را به ساده‌ترین شکل ممکن ارائه می‌کنند و در عین حال از قطع سینما اسکوپ بهره می‌گیرند تا تضاد عظیم فرم‌ها را ایجاد کنند.

«دایچ» در فیلم **بندبازِ بانوی ما** –۱۹۵۶–، راهبی کوچک را با هنرمندی‌های بندبازیش بر پردهٔ عظیم ترسیم می‌کند. در **فلبوس** –۱۹۵۷– اثر «پینتوف» موجودی ریز که فقط از یک سر تشکیل یافته به‌صورتی افقی بر پردهٔ کاملاً یک رنگ سینما حرکت می‌کند. در **مصاحبه** –۱۹۶۱– یک خبرنگار و یک نوازندهٔ جاز، بی‌تحرک و خشک رودرروی همدیگر قرارمی‌گیرند؛ فقط بعضی از اندام‌هایشان گه‌گاه تکان می‌خورد و در این حال گفت‌وگوی سریع و نومیدواری دارند و نوازندهٔ جاز با اصطلاحات غیرقابل درک جازنوازان، مرتب با خبرنگار صحبت می‌کند.

«هابلی» و «پینتوف» برخوردار از بلندپروازی‌هایی بودند که هر سازندهٔ فیلم نقاشی متحرکی را

36: Story Board. 37: Ernst Pintoff.

۳۸: تاشیسم: نوعی مکتب نقاشی در دوران پس از جنگ جهانی دوم است که درآن، ارتعاشات ذهنی آگاهانه ترسیم نمی‌شود بلکه به کمک لکه‌های رنگ و به شکل خود به خودی آن را بیان می‌کند.

(به استثنای «کارل زمان») می‌توانست به‌نابودی بکشاند: فراتر از فرم فیلم های کوتاه نقاشی متحرک رفتن.

«هابلی» در فیلم بلند داستانی **از ستارگان و انسان‌ها** — ۱۹۶۱ — دست به آزمایشی می‌زند و فضا، زمان، ماده و انرژی را به سبک «کتاب های فشرده» «ریدرز دایجستی» توصیف می‌کند.

«پینتوف» فیلم کوتاه **کفش ها** — ۱۹۶۱ — را می‌سازد و درعین حال سرگرم ساختن فیلم های بلند داستانی می‌شود.

کنجی میزوگوشی
اوگستو مونوگاتاری
۱۹۵۳













دوباره احیا می‌کند، و در فیلم **اومپاز** — ۱۹۵۲ —، از دلگیری یک پدر و مادر دوستدار موسیقی از پسرانشان سخن می‌گوید که به موسیقی جاز عشق می‌ورزند. یکی از آثار موفق «کانن» سری فیلم های «جرالد مک بوئینگ — بوئینگ» (از ۱۹۵۴) است که قهرمان آن، باردیگر کودکی وحشتناک است که به جای سخن گفتن آدمیزادی، فقط با حرکات خود ادای آن را درمی‌آورد و این کار را به قدری طبیعی انجام می‌دهد که مثلاً به هنگام اجرای عمل تیراندازی با مسلسل، پدرش به شکلی کاملاً طبیعی خود را مخفی می‌کند.

مدرنیسم «جان هابلی»[۳۳]، درواقع، در شیوهٔ داستان‌پردازیش بود. او با فیلم **روتی توت توت** — ۱۹۵۲ — شاهکار این مکتب، نوعی «همشهری کین» یا **راشومون** ربع ساعتی ارائه داد. در جریان یک محاکمه شاهد سه تعبیر از ماجرای یک جنایت می‌شویم: تعبیر صاحب یک میکده — که در میکده‌اش، «جانی» به دست «فرانکی» به قتل می‌رسد —، تعبیر «نلی بلای» فاحشه و تعبیر وکیل «فرانکی». با تغییر ریتم، خطوط اندام شخصیت ها حفظ می‌شود و فقط پس زمینه تغییر می‌کند. رنگ هم حال و هوای محیط را منعکس می‌کند. در پایان، وقتی «فرانکی» برخلاف انتظار به خطر می افتد، رنگ تپندهٔ سرخ — سیاه، به خاکستری — زرد غم انگیز بدل می‌شود. برش های زمان‌های طولانی به شکلی چنان ایجازی به هم پیوند می‌خورند که مشابهش را فقط نزد «اورسن ولز» می‌توان پیدا کرد. «هابلی» با **چهارتصویر** — ۱۹۵۳ — از فیلم های نقاشی متحرک به سینمای زنده روی آورد.

«پت بُرنس»[۳۴] (از ۱۹۵۳) به صورت متخصص سری فیلم‌های **آقای ماگو** درآمد و این خود سبب موفقیت U.P.A. در سینماها گردید.

«آقای ماگو» مردی است میان‌سال که به‌علت کوته‌بینی اش، به همهٔ اشیا و رویدادها اعتباری غیرواقعی می‌بخشد و فقط شانس یاریش می‌کند که به مرگی سریع ازبین نرود: مفهوم واقعی خرده بورژوا که کورکورانه داخل هرفاجعه ای می‌شود و با این همه زنده بیرون می‌آید.

U.P.A. با همهٔ تجربیات بی باکانه اش همچنان به بازارمتکی بود؛ «باسوستف» باور داشت که می‌تواند هنر و درخواست های مردم را با یکدیگر آشتی دهد. خوشبینی او تا زمانی که کارگردانانش به ساختن همان داستان‌های نقاشی شدهٔ کوتاه بسنده می‌کردند، دوام آورد. همین که تنی چند از آنان پا را فراتر نهادند، اشکالاتی پدید آمد که موجب گردید بخشی از مستعدترین همکاران «باسوستف» او را ترک گویند. «باسوستف» برای ساختن نخستین فیلم بلند خود **هزارویک شب** — ۱۹۵۹ — به جای استفاده از همکاران خود، این مأموریت را به «جک کینی»[۳۵]، یکی از همکاران قدیمی «دیسنی» — که پس زمینه های فیلم **پینوکیو** را ساخته بود — محول کرد.

«کینی» این فیلم را براساس مستورهٔ قصه های شرقی و ضوابط سری فیلم های «ماگو» و بیشتر به‌سبک آثار «دیسنی» پدیدآورد. سینمای نقاشی متحرک امریکا به کمک طراحانی که از

33: John Hubly. 34: Pete Burness.
35: Jack Kinny.

زد و در ۱۹۵۶ فیلم **گاو نر** را پدیدآورد که برخوردی بود انتقادی با مسابقات گاوبازی. «ولو» در مونتاژ فیلم **راسیس** — ۱۹۵٤ — اثر «بنیتو آلازراکیس»[8] دست داشت. این کارگردان سرخ‌پوست با خلق «راسیس»، نخستین فیلم واقعی را دربارهٔ مکزیک و تعارضات درونیش پدیدآورد؛ فیلمی که با برداشت فولکلوریک اروپایی ها مغایر بود.

تولید سینمایی برزیل تا ۱۹٤۹ که «آلبرتو کاوالکانتی» برزیلی به کشورش بازگشت تا مدیریت مؤسسهٔ تولیدی جدید «وراکروز» را برعهده بگیرد، دستخوش نکث بود. موفق‌ترین فیلم «وراکروز» فیلم **اوکانگا سیرو** («بی قانون ها») — ۱۹۵۳ — شعری اسطوره‌وار دربارهٔ راهزنان بود؛ کارگردان آن «لیما باره‌تو»[9] ابتدا با فیلم های کوتاه دربارهٔ هنر کسب نام کرده بود. «کاوالکانتی» شخصاً نیز دست به ساختن فیلم هایی زد: **سیمون یک چشم** — ۱۹۵۲ — که کمدی بود، و **سرود دریا** — ۱۹۵۳. اما «وراکروز» ناچار به تعطیل گردید، زیرا قادر نبود فیلم هایش را صادر کند و فیلم های امریکایی دوباره موفق شده بودند که بیش از هشتاد درصد مدت نمایش فیلم را در سینماها به خود اختصاص دهند. با این همه تولیدات سینمایی برزیل — سالیانه حدود سی فیلم — نشانه هایی از استقلال را ارائه می‌کنند: قبل از همه، کارگردان جوان «نلسون پره‌یرا دوس سانتوس»[10] با فیلم **ریو ٤۰ درجه** — ۱۹۵٦ — و **ریو، منطقهٔ شمالی** — ۱۹۵۷ — توانست یک فیلم غیرمتعارف دربارهٔ زندگی پایتخت برزیل پدیدآورد.

به تازگی نیز «آنسلمو دوآرته»[11] با فیلم **قول وقرار** — ۱۹٦۲ — توجه همگان را برانگیخته است. در این فیلم، کشیشی از ورود زائری به کلیسا ممانعت می‌کند، زیرا در طاعت و عبادت وی، آثار لامذهبی مشاهده کرده است؛ این داستان در تصاویری پیوسته بی واسطه و مستقیم بیان می‌شود.

تولیدات سینمایی آرژانتین — تقریباً چهل فیلم در سال — در دوران حکومت «پرون»، به تولید درام های شیک مجلسی می پرداخت. تنها یک کارگردان به نام «لئوپولد توره—نیلسن»[12] زادهٔ ۱۹۲۵، توانست فیلم هایی بسازد که در آن‌ها انتقاد از شرایط سیاسی و اجتماعی کشورش را با شخصیت سازی های متنوع و موقعیت های خطیر ترسناک درهم آمیزد. «توره — نیلسن» با فیلم **خانهٔ فرشته** — ۱۹۵۷ — شهرت یافت؛ از مهم ترین آثارش **پایان جشن** — ۱۹٦۰ — و **دست در تله** — ۱۹٦۱ — است.

تاریخ سینمای چین به سال های قبل از جنگ جهانی اول برمی‌گردد. در سال های بیست و سی، شانگهای به صورت مرکزی جهت تولید فیلم های نسبتاً باارزش درآمده بود که حتی برخی از آن‌ها نیز صادر می‌شد؛ در اواخر سال های سی، مرکز دیگری نیز در «هنگ کنگ» ایجاد شد. پس از جنگ داخلی چین (در دوران «مائوتسه تونگ») هنوز مؤسسات خصوصی تولید فیلم وجود داشت. برخی از

8: Benito Alazrakis. 9: Lima Barreto.
10: Nelson Pereia dos Santos. 11: Anselmo Duarte.
12: Leopold Torre-Nilsson.

فیلم ها به ستایش از مبارزات نهضت مقاومت علیه اشغالگران ژاپنی در جنگ دوم جهانی می‌پرداختند که درعین حال مخالف انقلاب چین بودند، مثل فیلم **دختران چین** — ۱۹۴۹ — اثر «لینگ تسه — فنگ»[۱۳] و «چای چینگ»[۱۴]. اما آثاری که برمبنای اپراهای کلاسیک چینی ساخته می‌شدند، برخوردار از ارزش های هنری بودند: **دختری با موهای سپید** — ۱۹۵۰ — اثر «وانگ پین»[۱۵] و «شوی هووا»[۱۶] و **عشق لیانگ شان — پوو چوجینگ تای** — ۱۹۵۳ — اثر «سانگ هو»[۱۷] و «هوانگ شا»[۱۸]. تولید سینمایی جمهوری خلق چین نسبت به دوران آغازین خود پیشرفت درخوردی کرده است و امروزه حدود یکصد فیلم در سال پدیدمی‌آورد. هنگ کنگ، مستعمرهٔ انگلیس نیز تولید سینمایی بیشتری دارد: در این مستعمره سالیانه بیش از دویست فیلم تولید می شود که قسمت اعظم آن ها فاقد ارزش اند و برای صدور به کشورهای آسیای شرقی ساخته می‌شوند.

پیش از جنگ دوم جهانی، چند فیلم ژاپنی نیز در اروپا به‌نمایش درآمد. اما این آثار معرّف خلاقیت های سینمایی ژاپن نبودند. در همین دوران استودیوهای توکیو و اوزاکا سالیانه بیش از پانصد فیلم بلند و متوسط به‌وجود می آوردند — گه گاه حتی بیشتر از ایالات متحده امریکا — تاریخ ملی سینمای ژاپن ظاهراً ازنظر شخصیت های برجسته و آثارمهم چیزی ازتاریخ امریکا، فرانسه یا آلمان کم ندارد؛ اما به‌جز دو فیلم‌شناس امریکایی «جی. ل. اندرسون»[۱۹] و «د. ریچی»[۲۰] شاید هیچ ناظر غربی دیگر قادر نباشد آرای مستحکم و درستی در این‌باره ارائه کند. ابتدا موفقیت فیلم **راشومون** در جشنوارهٔ سال ۱۹۵۱ ونیز، راه فیلم های ژاپنی را به سینماهای غربی بازکرد. اهدای جوایز جشنواره ها به‌فیلم های ژاپنی در سال های بعد، دیگر چیزی غیرعادی نبود؛ «آکیرا کوروساوا» و «کنجی میزوگوشی» با فیلم های جدید خود همیشه حضور داشتند؛ نمایش مجموعهٔ آثار کارگردانان در فیلم خانه ها و جشنواره ها کمک کرد تا حداقل آثارآنان برای «فیلم شناسان» مفهوم پیدا کند.

این که تمامی هنر شرق دور با آثار این چندتن سنجیده می‌شود، نادرست است. باید با نمایش برخی از دیگرفیلم های ژاپنی در اروپا، کارگردانان دیگری را نیز در زمرهٔ برجسته‌ترین کارگردان های جهان به شمارآورد.

با فیلم **سرگذشت توکیو** — ۱۹۵۳ — «یاسوجیرو اوزو»[۲۱]، زادهٔ ۱۹۰۳، در اروپا به‌عنوان «ژاپنی‌ترین» کارگردان ژاپنی شهرت یافت؛ او توانست سبکی را در نهایت ایجاز بیافریند، به‌طوری که کاربرد اضافی هر حرکت دوربین یا هر دیزالوی را بی‌مصرف سازد. «هاینوسوکه گوشو»[۲۲]، زادهٔ ۱۹۰۲، با ساختن **جایی که دودکش ها نیستند** — ۱۹۵۳ — نشان می‌دهد که از نظر روحی با «دسیکا» قرابت دارد. «می‌کیو ناروزه»[۲۳]، زادهٔ ۱۹۰۵، (یک بدبین بزرگ مانند «کارنهٔ»

13: Ling Tse-Feng. 14: Chai Ching. 15: Wang Pin.
16: Shui Hua. 17: Sang Hu. 18: Huang Sha.
19: J.L. Anderson. 20: D.Richie. 21: yasujiro Ozu.
22: Heinosuke Gosho. 23: Mikio Naruse.

پیش از جنگ) در اروپا با فیلم **مادر** — ۱۹۵۲ — و **زنی از پله بالا می‌رود** — ۱۹۶۰ — شناخته شد.

بهترین مثال برای بیان جنبه های انتقاد اجتماعی سینما را فیلم **ظلمت در نیمروز** — ۱۹۵۶ — اثر «تاداشی ایمایی»[24] ،زادهٔ ۱۹۲٤، ارائه کرد. «کُن ایچی کاوا»[25] با نمایش دو فیلم جنگی به‌نام **دوستان تا آخرین نفر** — ۱۹۵۶ — و **نوبی** — ۱۹۶۱ —، به‌عنوان یکی از پرقدرت‌ترین استعدادهای سینمای کشورش ظهور کرد؛ به خصوص فیلم «نوبی» بزرگ‌ترین پرده‌دری ها را نسبت به جنگ انجام داد، به‌طوری که می‌توان آن را با فیلم «در غرب خبری نیست» و «جبههٔ غربی ۱۹۱۸» مقایسه کرد.

درمیانْ کارگردانان جوان ژاپنی نام «سوزومو هانی»[26] ، زادهٔ ۱۹۲۸، بیش از دیگران به‌چشم می‌خورد. «هانی» پس از ساختن شماری فیلم های مستند، در سال ۱۹۶۲ نخستین فیلم بلند خود **زندگی پرثمر** را ساخت که موضوع آن مربوط به‌تساوی حقوق زنان و مبارزات ضدجنگ بود. از تصاویر وریستی و شیوهٔ پرداخت غیرعادی فیلم می‌توان آشکارا تأثیر مکاتب سینمای مدرن اروپایی را تشخیص داد. پس از ژاپن، هندوستان از نظر میزان تولید بزرگ‌ترین سازندهٔ فیلم دنیاست؛ در ۱۹۶۰ تعداد سی صد و دوازده فیلم در هندوستان ساخته شد (در مقابل چهارصد و سی و دو فیلم در ژاپن و دویست و بیست و سه‌فیلم در امریکا). لیکن با وجود تولیدی این چنین وسیع، سینمای هندوستان که آغازش به دوران سینمای صامت می‌رسد، به‌ندرت توانسته است خود را از قید و بندهای سخت تجاری و مصرفی رها کند.

کارگردانان هندی یک صدا می‌گویند که شرایط کاری آن‌ها در مقایسه با شرایط کار در هولیوود، به‌مراتب لیبرال‌تر است. درمیان سیل خروشان فیلم های کلیشه ای و احساساتی که در آن اسطوره، خرافات و مذهب نقشی مهم ایفا می‌کنند، فقط کارگردانان انگشت‌شماری هستند که جلوه می‌کنند و آن‌هم گه‌گاه فقط با یک فیلم: در کنار تری لوژی **آپو** اثر «ساتیا جیت رای»[27] ، که تاکنون برجسته‌ترین اثر سینمای هند محسوب می‌شود، فیلم **دو هکتار خاک** — ۱۹۵۳ — ساختهٔ «بیمال روی»[28] — که اثری است به‌شدت انتقادی و متأثر از نئورئالیسم — درخورد ذکر است که ماجرای بیهودهٔ مبارزهٔ یک کشاورز را در برابر مالکی بزرگ، و نیز شرایط غیرانسانی زندگی را در شهرهای بزرگ توصیف می‌کند.

فیلم **دوچشم و دوازده دست** — ۱۹۵۷ — اثر «و. شانتارام»[29] نیز دارای ارزش هایی است؛ این فیلم سرگذشت یک افسر آرمانگرای نگهبان زندان است که جرأت می‌کند شش قاتل محکوم را آزاد کند تا در مزرعه ای عمومی به کار بپردازند و به راه راست راهنمایی شوند؛ عناصر واقعی، قصه گونه، شاد و فولکلوریک در این فیلم به یکدیگر پیوند می‌خورند، تا حقانیّت عدم خشونت را تبلیغ کنند.

24: Tadashi Imai.
25: Kon Ichikawa.
26: Susumu Hani.
27: Satyjit Ray.
28: Bimal Roy.
29: V.Shantaram.

نورمن مك‌لارن[۳۰]

«نورمن مک لارن»، از سوی «سازمان ملی فیلم کانادا» این امکان را به‌دست آورد که مجموعهٔ فیلم‌های تروکاژی خود را پدیدآورد. شهرتی که وی در خلال سال‌های پنجاه در سراسر گیتی از این رهگذر به‌دست آورد، سبب شد که نام او به‌طور کلی به‌شاخص تولیدات سینمایی کانادا بدل گردد. «نورمن مک لارن»، زادهٔ ۱۹۱٤، زاده شده در اسکاتلند، به‌عنوان دانشجوی رشتهٔ هنری در گلاسکو، دست به‌ایجاد کلوبی سینمایی زد که در آن با **راپسودی شمارهٔ ۵** اثر «اُسکارفیشینگر»[۳۱]، **جعبهٔ رنگ** اثر «لن لی» و Drame Chesles Fantoches اثر «امیل کول» آشنا شد که درواقع منبع الهامش در ایجاد آثار بعدی بودند. پس از آن که در چند مونتاژ فیلم‌های کوتاه، تصاویر مستند و فیلم‌های تروکاژی را با هم ترکیب کرد، «جان گریرسون» در ۱۹۳۷ او را به‌استخدام واحد فیلم جی. پی. او.[۳۲] درآورد و او موفق شد پنج فیلم مستند و نقاشی متحرک را برای این سازمان پدیدآورد.

«مک لارن» در ۱۹۳۹ به نیویورک رفت و در این شهر تحت شرایطی بسیار ابتدایی، نخستین سری فیلم‌های بدون دوربین خود: **ستارگان و نوارها** — ۱۹۳۹ —، **نقطه‌ها** — ۱۹۳۹ —، **ساییدگی** — ۱۹۳۹ — و **بوگی دال** — ۱۹٤۰ — را، تصویر به‌تصویر (بیست و چهارعکس در هر ثانیه) روی نوار فیلم نقاشی کرد. در بعضی از قسمت‌ها، موسیقی، رقص یا مارش را برای ایجاد ریتم به کار گرفت؛ این کار پدیدآورندهٔ حرکاتی شدید در به‌وجود آمدن فرم‌های انتزاعی شد.

«گریرسون»، در ۱۹٤۱، کسی را که مورد حمایت خود قرارداده بود به‌اوتاوا فراخواند. باردیگر «مک لارن» بدون دوربین و میز ویژهٔ کار فیلم‌های تروکاژ یک به‌تنهایی چندین فیلم سفارش شده و از آن‌میان فیلم **به‌علامت پیروزی** — ۱۹٤۱ — و **هن هاپ** — ۱۹٤۲ — را به‌همان شیوهٔ فیلم‌های نیویورکی خود پدیدآورد. «مک لارن» در ۱۹٤۳ در چارچوب «سازمان ملی فیلم» دست به‌ایجاد یک استودیوی فیلم‌های ترفندی زد که روز به‌روز طراحان و نقاشان جوان مستعد بیشتری به آن روی آوردند و از آن‌میان «ژرژ دانینگ»[۳۳]، «کولین لاو»[۳٤] و «گرانت مانرو»[۳۵].

«مک لارن» به‌همراهی آنان سری فیلم‌های **ترانه‌های ملی** فرانسوی — کانادایی کشور خود را پدیدآورد. در فیلم‌های **کاکلی** — ۱۹٤٤ — **جلو دهانت را بگیر** — ۱۹٤۵ — و **برفراز کوه** — ۱۹٤٦ —، «مک لارن» با قدرت تخیلی عجیب از تکنیک عادی فیلم‌های تروکاژ یک استفاده کرد: او چندین حرکت عادی را کپیه کرد و آن‌ها را طوری بر یکدیگر منطبق ساخت که نوعی حرکت و جنبش سریع ایجاد می‌گردید. با فیلم **تخیّلی اندک دربارهٔ یک تابلوی نقاشی قرن نوزدهمی** — ۱۹٤٦ — و **مرغ خاکستری** — ۱۹٤۷ — موفق به‌ایجاد تکنیک «تابلوی متحرک» گردید: روی یک تابلو — موجود یا

30: Norman Mclaren.
31: Oskar Fischinger.
32: G.P.O Film unit.
33: George Dunning.
34: Colin Low.
35: Grant Munro.

ساخته شده توسط خود او– برای هر مرحله از فیلم برداری، دوباره نقاشی می‌شود. با دگرگونی مختصری که هربار در تابلو ایجاد می‌شود، به هنگام نمایش فیلم آن بر پرده، دگردیسیِ پیاپیِ موضوع تابلو آشکار می‌شود. (درست به همین شیوه بود که بعدها سکانس‌های مختلف فیلم **پیکاسو** اثر «کلوزو» پدیدآمد.)

«مک لارن» تکنیک نقاشی دستی روی فیلم را براساس متن موسیقی، با فیلم **د– دی عزیزم** –۱۹٤۷– و **یک فانتزی** –۱۹٤۹– به کمال رساند– رنگ ها، خطوط و طراحی ها در این جا به ایجاد باله ای تجریدی می پردازند که چیزی جز شادی رها شدهٔ زندگی را منعکس نمی‌کنند.

«مک لارن» از تکنیک «استریو سکوپی»[36]، «استریوفونی»[37] در ساختن **گِرد، گِرد است** –۱۹۵۰– و **اینک وقتش رسیده است** –۱۹۵۱– بهره گرفت، تا تنها فیلم ممکن را با بهره گیری از سه تکنیک مختلف برای رسیدن به اثری زیبایی شناسانه پدیدآورد. در سال های بعد به فواصل بیشتری از گذشته، سه اثر اصلی «مک لارن»: **همسایگان** –۱۹۵۲–، **یک، دو، سه** –۱۹۵٤– و **ماجرای صندلی** –۱۹۵۷– پدیدآمدند و در میان آن‌ها فیلم های کم اهمیت‌تر **دو قطعه موسیقی سبک** –۱۹۵۲– و **ریتم** –۱۹۵۶– ساخته شدند. «مک لارن» در این آثار تکنیک خود را ظریف تر کرد و به کمک آن برای خودش دنیایی شخصی آفرید. هیچ فیلم ساز دیگری در زمینهٔ «سینمای نقاشی متحرک» نتوانسته است چون «مک لارن» به این شدت از تقلید واقعیت ها دوری گزیند و در این حال تا به این حد از موجود زنده طرفداری کند. دشمنی و کشمکش میان دو موجود زنده، موضوع فیلم «همسایگان»، «یک، دو، سه» و «ماجرای صندلی» است.

در «همسایگان» دو مرد برسر تصاحب گلی با یکدیگر می‌جنگند؛ آن‌ها خانواده هایشان را مورد حمله قرارمی‌دهند و سرآخر بر سرو کلهٔ هم می‌کوبند، در این میان، گل را به کلی فراموش کرده اند. در «یک، دو، سه»، دو موجود حیوانی –که به سختی می‌توان آن‌ها را تشخیص داد– به هم نزدیک می‌شوند؛ یکی به شکل پرنده است و دیگری حشره گونه؛ هردو دچار وحشت می‌شوند؛ با هم می‌جنگند، سپس به هم اعتماد می‌کنند، هم دیگر را لمس می‌کنند، یکی می‌شوند و سرانجام «موجود» ی جدید را به وجود می آورند.

«ماجرای صندلی» داستان مردی است با یک صندلی: صندلی دیگر نمی‌خواهد تحمل کند که مرد به شکلی بدیهی رویش بنشیند؛ با این کار مخالفت می‌ورزد، با زور و حیله هم نمی‌شود صندلی را به انقیاد کشید، مگر آن که مرد به او، یعنی به صندلی اجازه دهد که برای یکبارهم شده روی مرد بنشیند. در هر سه فیلم بخش های متنوعی از شوق به زندگی دیده می‌شود، ضمن آن که طنز و کنایات تلخی هم به‌چشم می‌خورد. در هر یک از آن‌ها می‌توان به اشاراتی در مورد جنگ و صلح برخورد. نیروی ابداع فرم «مک لارن» در این آثار به اوج خلاقیت خود رسیده است. او در فیلم «همسایگان» از روش فیلم برداری خاصی استفاده می‌کند که در آن، بازیگران و دکورهای واقعی

36: Steroskopie. 37: Sterophonie.

مانند فیلم های عروسکی تروکاژی، تصویر به تصویر فیلم برداری می‌شوند. این روش، همراه با رنگ های تند (نقاشی شده) و اصوات خشن، سبکی را به وجود می‌آورد که در آن، برخشونت تحریک شدهٔ قصه تأکید می‌شود. در «ماجرای صندلی»، مرد و صندلی براساس همان تکنیک حرکت می‌کنند؛ در این جا، پس زمینهٔ سیاه، پیکره های سفیدرنگی را که در مقابلش بازی می‌کنند در خود جذب می‌کند و رویداد را به صورت قصه ای جلوه می‌دهد و تیتراژ فیلم نیز به آن تنوع می‌بخشد.

«یک، دو، سه» تنها فیلم نقاشی متحرک درمیان هرسه فیلم است: «مک لارن» در این جا، پیکره ها را به کمک نوکِ قلم، خراش می‌دهد و نوارنورندیدهٔ فیلم را در محلول سیاه رنگ فرومی‌برد، اما این کار را به صورت مداوم در هر مرحله از فواصل تصاویر انجام نمی‌دهد؛ او قسمت های سیاه شده را بین نقش ها باقی می‌گذارد، چون آن ها حرکت را قطع می‌کنند و سبب ایجاد ریتمی سریع می‌شوند.

تکنیکی که «مک لارن»، آن را «پیکسی لیشن»[38] نامید و در «همسایگان» به کارش گرفت، در فیلم «دو قطعه موسیقی سبک» نیز برای مصور ساختن موسیقی مورد استفاده قرارداد. او در فیلم های دیگر، پیکره های سفید قیچی شده را در برابر پس زمینه ای تیره به حرکت درآورد و بدین سان در فیلم «ریتم»، تصاویر نقاشی شدهٔ کوچکی را در باله ای بانشاط به رقص واداشت. او در **سار** —۱۹۵۸—، در خطوط و دایره ها، دگردیسی یک سار را ترسیم کرد و این نیز برشالودهٔ یک ترانهٔ ملی کانادایی بود. «مک لارن» به کرات به موضوعات و تکنیک فیلم های گذشته اش بازگشت، بی آن که موفقیتی را که در «همسایگان» و «یک، دو، سه» به دست آورده بود، دوباره کسب کند. عربسک های کوتاه **سوئیت** —۱۹۵۸— **خطوط عمودی** —۱۹۶۰— و **خطوط افقی** —۱۹۶۰— فقط افکت های محدودی از «هن هاپ» و «یک فانتزی» را تکرار می‌کردند.

شاگردان و همکاران «مک لارن» اغلب برشالودهٔ تکنیک عادی «مولتی پلان» نقاشی متحرک کار می‌کردند. سبک کار آن ها — خطوط موجز، حرکت تمامی سطوح، حرکات مستقیم — تقریباً شبیه فیلم های .U.P.A بود. موفق ترین فیلم استادان کلاس «مک لارن» را «کولین لو» و «ولف کونیگ» با نام **داستان شاعرانهٔ حمل ونقل** —۱۹۵۲— پدیدآوردند که داستانی بود شیرین از تأسیسات حمل ونقل کانادا.

لوییس بونوئل

«لوییس بونوئل» پس از فیلم مستندش **هوردها** —۱۹۳۲— به سفارش کمپانی «برادران وارنر» به فرانسه رفت تا در دوبلاژ فیلم ها همکاری کند؛ او بعدها به اسپانیا رفت و در آن جا به تهیه کنندگی پرداخت. میان سال های ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷ در اسپانیا به ساختن چهار فیلم تجاری و یک فیلم کوتاه دست زد؛ فیلم های بلندش را بدون نام خود به نمایش گذاشت. در۱۹۳۸، «بونوئل» خدمات خود را در

38: Pixilation.

اختیار دولت جمهوری‌خواه قرارداد و بعد، از سوی این دولت به هولیوود اعزام شد تا در آن‌جا بر فیلم‌هایی که دربارهٔ جمهوری اسپانیا می‌ساختند، نظارت داشته باشد؛ اما کارها در نتیجهٔ پیروزی رژیم «فرانکو» درهم ریخت. «بونوئل» به صورتی گذرا در «موزهٔ هنرهای جدید» نیویورک و مجدداً نزد «وارنر» به کار دوبلاژ پرداخت. سرانجام در مکزیک ساکن شد و پیشنهادهایی برای ساختن دو فیلم تجاری دریافت کرد.

«بونوئل» با ساختن **فراموش شدگان** — ۱۹۵۰ — باردیگر اعتبار فراوانی به دست آورد. این فیلم نیز — همانند «هوردها» — اثری بود در دو سطح. داستان زندگی نوجوانان بی پناه مکزیکوسیتی — که «فراموش شدگان» به آن می‌پرداخت — از نظر انتقادی به بمبی قابل انفجار مانند بود؛ جنایت‌ها و خشونت‌ها به شکلی مستقیم در پیش روی جامعه که نسبت به این مسائل نگاه بی اعتنا داشت، صورت می‌گرفت (تنها نقطهٔ خوش بینانهٔ فیلم، دارالتأدیب نوجوانان بی پناه بود که با لحن نومیدانهٔ فیلم منطبق نبود).

اما «بونوئل» در میان توصیف واقعی زندگی روزانه، بخش‌های خفیه و هراس انگیزی از واقعیت را نیز به نمایش می‌گذارد. مثلاً در شخصیت «خایبو» ولگرد و جنایتکار، نشانه‌هایی افسانه‌ای و واقعی با یکدیگر پیوند خورده‌اند: او در عین حال که تجسم سرنوشت شوم است، نمایشگر تیپی اجتماعی از دوران معاصر نیز به شمار می‌رود.

«بونوئل» افراد را در محیط اجتماعی شان، همراه تضادها، رؤیاها، آرزوها و دلهره‌هایشان تصویر می‌کند. این قسمت‌ها بدون شکست و انحراف در یکدیگر مستحیل می‌شوند: واقعیت از صافی عمق میدان دید نگریسته می‌شود، و اتفاقاً «فراموش شدگان» این احساس را برمی انگیزد که «بونوئل» واقعی، خود را در سکانس‌های سوررئال بازگو می‌کند.

صحنهٔ رؤیایی فیلم که در آن، پرها از هوا به زمین می‌ریزند و گفت‌وگوها با دهان بسته صورت می‌گیرد و آدم‌ها مانند کسانی که در خواب راه می‌روند با وزش باد حرکت می‌کنند، برخوردار از قدرت و نفوذ تصاویر قدیمی اصیل است. ظهور حشره‌ها و پرندگان نیز نزد «بونوئل» به شکلی سوررئال صورت می‌گیرد (سکانس آغازین «عصر طلایی» از یک فیلم مستند دربارهٔ عقرب‌ها تشکیل شده بود). مرغ‌ها به هنگام بال زدن‌های ناآرامشان، نوعی پیام آوران شوربختی اند: وقتی فقیر کور «فراموش شدگان» از سوی گروه نوجوانان مورد ضرب و شتم قرارمی‌گیرد و صورت خرد شده‌اش را از گرد و خاک خیابان بلند می‌کند، خروسی ساکت و آرام در مقابلش ایستاده است و او را با نگاهی عجیب و مبهوت نگاه می‌کند. اما «بونوئل» برآن نبود که شخصیت‌هایش را به شکلی مثبت یا منفی ارائه کند. آنچه درخورد توجه است، این است که فقیر کور نه تنها به عنوان قربانی ترحم انگیز نوجوانان دیده می‌شود، بلکه خود برخوردار از خصلتی اهریمنی و خرافه پرست است.

«فراموش شدگان» نمایشگر علاقه «بونوئل» به خشونت و سکانس‌های غافلگیرکننده است، مثلاً آخرین تصویر فیلم که در آن جسد «خایبو» به وسیلهٔ جوانان لگدمال می‌شود و آن را روی تلی از خاک و خاشاک پرتاب می‌کنند. اما تصاویری از این دست صرفاً نه به خاطر نمایش خشونت است و نه

به خاطر اهمیت متافیزیکی آن؛ همان گونه که در «عصر طلایی» شاهدش بودیم، این تصاویر وظیفه دارند که تصویر آشنای دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، بشکنند و خلوت تماشاگر را درهم بریزند؛ از این تصاویر است که اعتراض ما علیه باورهای بیش از اندازه هم آهنگ و عادی دنیا، بلند می‌شود.

فیلم‌های مکزیکی «بونوئل» نیز مُهر وی را برخود دارند، هرچند به ارزش‌های والای «فراموش شدگان» دست نمی‌یابند. فیلم **صعود به آسمان** — ۱۹۵۱ — سرگذشت یک اتوبوس مسافربری است که به هنگام رگبار از معبری کوهستانی عبور می‌کند و سکانس هایی رؤیایی، نظم آن را می‌شکنند. ماجرای **مرد خشن** — ۱۹۵۲ — در محیط قصابخانه‌ها می‌گذرد؛ قصابی شرافتمند در برابر یک سرمایه‌دار قرار می‌گیرد که پدر ضعیف النفس او را به وحشت انداخته است.

در فیلم **او** — ۱۹۵۳ — «بونوئل» به تحلیل روحی یک بیمار روانی می‌پردازد: «فرانچسکو» که مسیحی نمونه و مردی خوش‌نام است و در عین حال به دور از سرخوردگی‌ها و گرایش‌های قدرت طلبانه نیست، دستخوش عقدهٔ حقارت نسبت به همسر بسیار جوان‌تر خود شده است؛ این عقده به تدریج به عدم تعادل روحی و نوعی دیوانگی می‌انجامد: «فرانچسکو» میلهٔ بافتنی را در سوراخ کلیدی فرو می‌برد، چون خیال می‌کند که چشمی خیالی از آن سو ناظر براوست. اوج ماجرا، هذیان قهرمان داستان است که حسادتش، دریک کلیسا به دیوانگی محض می‌انجامد: صورت‌های مؤمنان و کشیش برای لحظاتی چند به اشکال زشت و شیطانی بدل می‌شوند. اگر **او** فیلمی است انتقادی علیه بورژوازی و کلیسا، «بونوئل» در **رابینسون کروزو** — ۱۹۵۳ — دوباره خود را در موقعیت قصه گو قرار می‌دهد؛ «آرچیبالدو دلا کروز» قهرمان فیلم **زندگی جنایتکارانهٔ آرچیبالدو دلا کروز** — ۱۹۵۵ — باردیگر قرابت و نسبت خود را با فیلم «او» به نمایش می‌گذارد.

«آرچیبالدو»، بیماری روانی که هنوز رشد پیدا نکرده، تصمیم قطعی گرفته است که زنان جوان را به قتل برساند؛ در حالتی رؤیایی نحوهٔ کشتن آن‌ها را پیش خود مجسم می‌کند، اما هربار موانعی جلوی اجرای نقشهٔ او را می‌گیرند؛ درحالی که این زیبارویان سرانجام به شکلی مشابه رؤیای او به قتل می‌رسند. رؤیاهای «آرچیبالدو» — که سرانجام او از چنگشان رهایی می‌یابد — در حقیقت بازتاب تمایلات جنسی اوست؛ رؤیا و واقعیت در این فیلم به شکلی فشرده متمرکز می‌شوند و فضایی پدید می‌آورند که در آن ارتش، پلیس و کلیسا، به صورت کاریکاتورهایی جلوه می‌کنند.

این فیلم جنایی، سرشار از طنزی گزنده است و اشاراتی به «مارکی دوساد» (مارکی خداگونه) دارد که دیگر فیلم‌های «بونوئل» و به ویژه «عصر طلایی» اش نیز از او ستایش می‌کند.

فیلم هایی که «بونوئل» پس از ۱۹۵۶ در فرانسه پدید آورد، مثل **نامش سپیده دم** و **طاعون جنگل** — ۱۹۵۶ —، نمایشگر سازش وی با نحوهٔ پرداخت کلیشه‌ای ودر عین حال نمایانگر موضوعات اختصاصی خود او هستند.

در فیلم «نامش سپیده دم» — ۱۹۵۶ — ماجرای عشقی «ممنوع» همراه با نوعی انتقاد اجتماعی از دسیسه بازی‌های پلیس مطرح می‌شود؛ کارگری استثمار شده، رئیس بی گذشت خود را می‌کشد؛ در پس ظاهر پرتحرک و هیجان انگیز ماجرا، «بونوئل» گرایشش را به آنارشیسم نشان می‌دهد.

فیلم «طاعون جنگل» —۱۹۵۶— به‌ماجرای داستان، قطعاتی سوررئالیستی از کتاب‌های قصه می‌افزاید، مثلاً تصویر شانزه لیزه در کارت پستالی که در جنگل می‌سوزد مستحیل می‌شود. «بونوئل» در ۱۹۵۹ باردیگر درمکزیک فیلمی را به‌پایان برد که ازشاهکارهای او به شمارمی‌آید: «نازارین».

«بونوئل» برخلاف انتظار دوستدارانش این بار به‌طور مستقیم با مذهب که تاکنون فقط به‌شکلی ظاهری به‌تمسخرش می‌پرداخت، درگیر می‌شود. «نازاریو» کشیشی است مکزیکی که می‌خواهد فرامین مذهبش را بدون هیچ گونه سازشی تحقق ببخشد.

حمایت مستقیم او از تحقیرشدگان و رنج کشیدگان اورا به زودی رودرروی نمایندگان کلیسا قرارمی‌دهد؛ ناگزیر در موقعیت یک انقلابی قرارداده می‌شود و از کلیسا اخراج می‌گردد. اوسرانجام توقیف و به‌زنجیر کشیده می‌شود و در این حال از زنی فقیر هندوانه ای به رسم هدیه دریافت می‌کند. این عمل به‌عنوان نوعی همبستگی زمینی تلقی می‌شود که به‌نظر «بونوئل» تنها کار انسانی است که می‌تواند صورت تحقق به خود بگیرد. فیلم به‌نومیدی ازمفاهیم آرمان گرایانهٔ مسیحی می انجامد؛ آخرین صحنه که در آن، «نازاریو» همراه صدای طبل محافظان دور می‌شود، به‌نظر «خُوان آنتونیو باردم»: «فشرده‌ترین، ژرف‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین لحظهٔ تاریخ سینماست؛ «نازاریو» برای همیشه دستخوش نومیدی شده است؛ بیهوده بودن نوع دوستی مسیحیت را می بیند و صدای هر قدم و هر ضربهٔ طبل، وحشت و هراس را تا ژرفای قلب او رسوخ می‌دهد».

برش های غافلگیرکنندهٔ «بونوئل» در این فیلم آرام‌تر شده است و جای خود را به‌نوعی نمایش درونی داده است.

دختر جوان —۱۹۶۰— درنگاه نخست ازنظر موضوع چندان غنی نیست: جوان‌سیاه‌پوستی به‌جزیره‌ای واقع در سواحل جنوبی ایالات متحده امریکا گریخته، چون گفته می‌شود به‌دختر سفیدپوستی تجاوز کرده است. «بونوئل» با استفاده از این داستان اختلاف نژادی، به‌انتقادی سخت نسبت به‌پیش داوری سفیدپوستان دربرابر سیاهان می‌پردازد.

اما همهٔ وجود «بونوئل» باردیگر در **ویریدیانا*** —۱۹۶۱— ظاهرمی‌شود. این فیلم که برخلاف همهٔ پیش بینی ها در اسپانیای رژیم «فرانکو» ساخته شد و درهمان جا بلافاصله پس ازپایان گرفتن، توقیف گردید، اعتراضی است شدید علیه نوع دوستی و باورهای مذهبی مسیحیت که برّندگی بیشتری از«نازارین» دارد:

راهبه‌ای در ملکی ییلاقی برای فقرا و دردمندان سرپناهی تدارک می‌بیند و برای رضای مسیحیت آن‌ها را سرپرستی می‌کند. اما وقتی برای نخستین‌بار از آن‌ها دور می‌شود، میان فقرا شوروحالی غیرعادی و ضدمذهبی پدیدمی‌آید و به‌همخوابگی های دسته‌جمعی می‌پردازند. باورهای مسیحی، فرهنگ و تحصیل به‌صورت ظواهری شکننده درمی‌آیند که روی آشفتگی های ناشی ازغرایز

*: فیلم‌نامهٔ این اثربزرگ «بونوئل»، به همین نام، درسال ۱۳۵۰ توسط مترجم این کتاب به فارسی ترجمه ومنتشرشده است: مدرسهٔ عالی تلویزیون وسینما، انتشارات رز، تهران ۱۳۵۰.

را می‌پوشانند و همین که جبر و فشار تخفیف یابد، درهم می‌شکنند. «بونوئل» دنیای طبقات «بالا» و بزرگ‌مالکان را همان گونه مورد انتقاد قرارمی‌دهد که فقرا را؛ دورویی همه جا را فراگرفته است. فیلم با سمبل های تحریک کننده و اشاره‌ای به بسیاری مسائل، دست به انتقاد می‌زند: صلیبی کوچک، یک چاقوی جیبی بیش نیست، و به هنگام سکس های دسته جمعی، برگزارکنندگان جشن به شکل تابلوی شام آخر «لئوناردو داوینچی» گردمیز جمع می‌شوند و درپایان، یکی از آن هاتاج خار رابه‌آتش می افکند.

فیلم سرشار است از تصاویر غافلگیرکنندهٔ سوررئالیستی و برخوردار است از مونتاژی حیرت‌انگیز؛ اما تصاویر سوررئالیستی آن هیچ گاه فقط به‌صرف سوررئال بودن در فیلم گنجانده نشده اند؛ این تصاویر بیشتر درپی آنند که تصویر آشنای دنیا را درهم بریزند و اعتقاد و ایمان به ابدی بودن این نظام را ویران سازند. هدف «بونوئل» در فراسوی زیبایی شناسی است. به‌نظر می‌رسد که «بونوئل» درفیلم بعدی خود **فرشتهٔ مرگ** — ۱۹۶۲ — دوباره به شیوهٔ کارهای قدیمی اش، مثلاً «عصر طلایی» بازگشت کرده باشد. برخلاف «ویریدیانا»، این فیلم اثری است تمثیلی که موضوعش را فقط به‌شکلی پیچیده بازگو می‌کند: گروهی از افراد ثروتمند در ویلایی سرگرم برگزاری جشنی هستند؛ آن ها به دلیلی اسرارآمیز برای چند روزقادرنیستند که تالار جشن را ترک گویند. عصبانیت و هیستری وجود همه را فرامی‌گیرد؛ این افراد متشخص به‌نظر می‌رسد که قربانی غرایز خود شده باشند. همان انتقادهای قدیمی «بونوئل» ازموضوعات اجتماعی و مذهبی، این باردرپوشش های سوررئالیستی فیلم بیان می‌شود.

ساتیا جیت رای

تنها کارگردان هندی که آثارش درغرب نیز تا اندازه‌ای شناخته شده و توانسته است ویژگی های ملی کشورش را در آفرینش های سینمایی خود به‌شکل هنری مستقل منعکس کند، «ساتیا جیت رای» زادهٔ ۱۹۲۲، بنگالی است.

«رای» که در خانواده‌ای هنرمند به‌دنیا آمده است در ۱۹۵۲ پس ازمقدمه‌چینی های طولانی سرانجام کار خود را برای ساختن یک سه گانه (تری‌لوژی) برشالودهٔ رمان Bibhtibhushan Bandopadhaja آغاز کرد که داستان رشد و نمو یک نوجوان هندی، شرایط تعلیم و تربیت وی، و روند شکل گیری ونضج فکری اوست.

فیلم های این اثر سه گانه عبارتند از: **پاترپانچالی** («زندگی درپیاده‌رو») —۱۹۵۳—، **آپاراجیتو** (Aparajito) —۱۹۵۷— و **آپور سانسار** — ۱۹۵۹. «رای» در این فیلم ها به‌عنوان فیلم سازی با استعداد استثنایی، و نیز آفرینشگری سازش ناپذیر شناخته می‌شود که برتعارضات درونی کشورش آگاه است و می‌داند آن ها را چگونه ازنظر هنری شکل دهد و دراین راه ازجنبش های اروپایی و به‌ویژه ازنئورئالیسم تأثیر پذیرفته است. «ساتیا جیت رای» فیلم های دیگری هم به‌وجود آورد و از آن‌میان **باراش پاتار** «سنگ خردمندان» —۱۹۵۸— و **جال ساقار** «اتاق موسیقی»

—۱۹۵۹— که در مجموعهٔ آثار او از اهمیت کم‌تری برخوردارند؛ «رای» این استحقاق را دارد که براساس تری‌لوژی «پاتر پانچالی»، «آپاراجیتو» و «آپورسانسار» ارزش‌یابی شود. تری‌لوژی «رای» از نظر ظاهری نمایشگر دوران رشدونموو در عین‌حال زمانی تربیتی است. در «پاتر پانچالی»، «آپو»ی خردسال در یک دهکدهٔ فقیر بنگالی، درواقع نقشی فرعی را ایفا می‌کند: او همراه مسن‌ترین خواهرش در دشت‌ها و مزارع سرگرم می‌شود و با اعجاب تمام، عبور قطاری را کشف می‌کند؛ اما در کنار آن، مشکلات زندگی روستایی و مسائل خانوادگی ظاهر می‌شود.

در «آپاراجیتو»، «آپو» به مدرسه می‌رود و با کمک هزینهٔ تحصیلی در کلکته وارد دانشگاه می‌شود و در این زمان والدینش بدرود زندگی می‌گویند؛ این فیلم به شماری اپیزودهای جداگانه تقسیم می‌شود. در «آپورسانسار» سرانجام «آپو» تصمیم می‌گیرد نویسنده شود و به دنبال مرگ همسرش درگیر بحران عمیق روحی می‌شود. همهٔ این رویدادهای ظاهری که درواقع چارچوبهٔ فیلم را تشکیل می‌دهند، فقط به شکلی ناقص منعکس کنندهٔ رویدادهای واقعی اند. در این «سه گانه» ــ که همیشه با «سه گانهٔ» «گورکی» اثر «دانسکوی» مقایسه می‌شود ــ سطوح متنوع و مکملی وجود دارد. نخست از نظرگاه اجتماعی: «پاتر پانچالی» به توصیف زندگی رنج‌بار ساکنان یک روستا می‌پردازد که برای قوت لایموت خود ناگزیر از تلاشی شکیب سوزند و نمی‌توانند برای تحصیل، پولی فراهم آورند؛ مسائل فئودالیسم هند نیز نادیده گرفته نمی‌شود. تضادهای اجتماعی از سوی «رای» در روان نقش آفرینان جست‌وجو می‌شود. اما پیش از هر چیز سه گانهٔ «آپو»، زمان رشد و نمو یک فرد است. درام «پاتر پانچالی» کشف دنیا درچشمان یک کودک و نیز کوشش تدریجی او است برای یافتن جایی در دنیا که بتواند در آن برای زندگی خود بکوشد.

در رؤیای «آپو» از قطار راه‌آهن، تصور او از سلطهٔ انسان برطبیعت شکل می‌گیرد؛ از همین زمان است که ستیز با خرافه‌پرستی و نیاز به دانش در او بیدار می‌شود. این موضوع در «آپاراجیتو» ادامه پیدا می‌کند: «آپو» برآگاهی خود می افزاید، اما گرایش وی به عرفان نیز فزونی می‌گیرد، و این، مایهٔ آن می‌شود که او از واقعیت‌ها دوری گزیند. اما سرانجام برخوردش با پسرش، وی را دوباره به زندگی باز می‌گرداند. «رای» در این آخرین مرحلهٔ رشد قهرمان داستانش، تعارضی را که از مشخصات هند امروز است، تصویر می‌کند، تضاد میان دیدگاهی عرفانی — غیر عقلایی که میان چهار پنجم توده‌های بی سواد رایج است و نیاز به شناختی که، جامعهٔ صنعتی و پیشرفتهٔ هند آن را ایجاب می‌کند. قهرمان «تری‌لوژی» از این تعارض به شناخت می‌رسد.

سرانجام سه گانهٔ «آپو» برخوردار از سطحی سیاسی نیز هست، و رشد «آپو» نمایشگر دیالکتیک تشدید شرایط در تمامی کشور است. اما آنچه فیلم‌های «ساتیا جیت رای» را بیشتر ازنظر تنوّع ساختاری دارای اهمیت می‌کند، پرداخت ساده، واقعی، بی پیرایه و درعین حال فوق العاده ظریف آن‌هاست. رمز شکل گیری آن‌ها در آن است که «رای» طبیعی‌ترین و عادی‌ترین حوادث را برمی‌گزیند و در آن‌ها، ژرف‌ترین ابعاد هستی را آشکار می‌سازد. «رای» در این شیوه سنت نئورئالیسم را تداوم می‌بخشد که خود آشکارا برزبان آورده است: «دزدان دوچرخه»ی «دسیکا» این آرزو را در

من بیدار کرد که به سینما روی بیاورم. سه گانهٔ «آپو» برخوردار از ریتمی آرام و شاعرانه است، که منتقد عجول آن را خسته کننده می‌پندارد، ولی می‌توان در آن، حضور صبورانه در رویدادهای نامریی را تشخیص داد. در نگاه‌ها، حرکات و زوایای دوربین، رویداد واقعی شکل می‌گیرد؛ اما احساس «تزیین نیافتگی» و فرورفتن در واقعیت بعداً از بیراهه و از طریق تعلیق و ظرافت عمل پدیدمی‌آید: هر چند که هر تصویر بسیار ساده باشد، بازهم انباشته از قابلیت نفوذی ذهنی است. «فلاهرتی» و «رنوار» نیز همانند آثار ادبی «رابیند رانات تاگور» محرک «ساتیا جیت رای» بوده‌اند. ارزش هنری «رای» در آن است که می‌تواند در رهگذر بی حادثهٔ رویدادهای داستانش، تعارض دیالکتیکی و موضوعی را که به مراتب از چارچوب قصه اش فراتر می‌رود، درهم مستحیل کند.

آکیرا کوروساوا

شاید چندان شگفت آور نباشد که سینمای ژاپن در غرب به وسیلهٔ آثار «آکیرا کوروساوا» شناخته شده است. کارگردان فیلم «راشومون» را در ژاپن به عنوان کارگردانی «غربی» می‌شناسند. او تا این پایه غربی است که شدیدتر از هر کارگردان دیگر ژاپنی از قالب های مألوف فرم های سنتی روی برگردانده است، تا بتواند خود را به کمک امکانات بیانی جدید با واقعیت های مدرن منطبق سازد. او «ساد گی فاقد هنر، به عنوان حقیقی ترین راه ژاپنی» را — با این دلیل که واقعیت پیچیده، برای بیان خود، نیازمند فرم های متفاوت‌تری است — قاطعانه رد کرده است.

«آکیرا کوروساوا»، زادهٔ ۱۹۱۰، در سال ۱۹۴۳ کار خود را با فیلم «سوگاتا سانشیرو» که سرگذشت یک قهرمان جودو در عصر «می جی» است، آغاز کرد. تا پایان جنگ جهانی دوم سه فیلم دیگر نیز پدیدآورد که از میان آن ها **مردانی که پا بردم پلنگ نهادند** — ۱۹۴۵ — اثری بود طنزآمیز، در نقطهٔ مقابل یک نمایشنامهٔ تآتر «کابوکی»، که نخست توسط مقامات نظامی ژاپنی و سپس امریکایی توقیف گردید؛ از سوی ژاپنی ها به علت مسخره کردن فئودالیسم و از سوی امریکایی ها به علت روشنگری های اجتناب ناپذیرش.

«کوروساوا» در نخستین فیلم های پس از جنگ خود به مسائل روزمرهٔ ژاپن پرداخت؛ زند گی در شهرهای ویران شده را توصیف کرد و برای آزادی مطبوعات و دانشگاه‌ها تلاش ورزید و از سندیکاها پشتیبانی کرد.

یکی از مسائل اساسی فیلم های او، یعنی «احساس مسؤولیت»، در فیلم های **فرشتهٔ مست** — ۱۹۴۸ — و **سگ ولگرد** — ۱۹۴۹ — (دو فیلمی که به مسائل جنایی ژاپن پس از جنگ پرداخته است) به چشم می‌خورد و هر دو فیلم، که همزمانِ با فیلم های نئورئالیسم ایتالیا ساخته شده است، از یک خانواده اند.

«راشومون» — ۱۹۵۰ — آغازگر سری شاهکارهای اوست که موجب شهرت کارگردان در خارج از ژاپن گردید. این فیلم، ماجرای یک جنایت را از نگاه چهار گزارش و تعبیر بررسی می‌کند:

ماجرای حملهٔ راهزنی به یک تاجر و همسرش. گزارش شاهدان عینی از واقعه ضدونقیض است؛ حقیقت روشن نمی‌شود، اما در پایان، عمل نیک یک هیزم شکن که کودکی رها شده را به فرزندی می‌پذیرد، پاسخی است که پرسش دربارهٔ حقیقت را بی معنی می‌کند.

ابله — ۱۹۵۱ — «کوروساوا» فیلمی بود اقتباس شده از کتاب «ابله» اثر «داستایوسکی».

زندگی[۳۹] — ۱۹۵۲ — یکی از معتبرترین فیلم های «کوروساوا»، سرگذشت یک کارمند است که به‌علت مرگی که انتظار آن را می‌کشد، می‌خواهد «برای یک بار هم که شده خوب زندگی کند»: ابتدا سرگرم تفریحات می‌شود، بعد می‌خواهد به جوان ها نزدیک شود و سرانجام از موقعیتی که دارد استفاده می‌کند، تا باتلاقی مسموم در حومهٔ شهر را خشک کند و به جای آن برای بچه ها زمین بازی درست کند.

در **هفت سامورایی** — ۱۹۵۴ — دلاوران سامورایی به حمایت از ساکنان دهکده‌ای در برابر یورش راهزنان می‌پردازند، تا آن که پس از پیروزی درمی‌یابند که بیشتر برای خودشان جنگیده اند تا برای کسانی که مورد حمایتشان بوده اند.

گزارشی دربارهٔ یک موجود زنده — ۱۹۵۵ — به توصیف گفت‌وگو دربارهٔ یک کارخانه دار پیر می پردازد که از ترس بمب اتمی دچار بیماری روانی شده است. «کوروساوا» از ۱۹۵۷ به بعد باردیگر دو اثر ادبی اروپایی را به‌فیلم برگرداند: **مکبث** «شکسپیر» را با نام **سریرخونین** و **پناهگاه شب** اثر «گورکی» را با نام **سواحل پست**.

موضوع اکثر فیلم های «کوروساوا» برخوردار از تضادی آشکارند. کارگردان می‌گوید: «وقتی من به صورتی عینی به‌فیلم هایی که ساخته ام می‌نگرم، خیال می‌کنم به‌من می‌گویند: «چرا آدمیزاد تلاش نمی‌کند که خوشبخت باشد؟»»؛ **زندگی** و **گزارشی دربارهٔ یک موجود زنده** از این گونه فیلم ها هستند. «سریر خونین» از سوی دیگر نشان می‌دهد که چرا آدم نمی‌تواند همیشه خوشبخت باشد». درخصوص شناخت حقیقت، فیلم های «کوروساوا» برخوردار از شکاکیتی عمیق است ونسبت به‌مفهوم تلاش در جهت شناخت حقیقت، انباشته ازاعتمادی بیهوده. در پیکار برای دیگران است که هیزم شکنِ «راشومون» و کارمندِ «زندگی»، خویشتن را درمی یابند.

«هفت سامورایی» نیز مبارزهٔ خود را علیه بیهودگی آغاز می‌کنند؛ کارخانه دارِ «گزارشی دربارهٔ یک موجود زنده» برعکس کارش به جنون می‌کشد، و «تاکه توکی» (مکبث) فرمانِ سرنوشت را به‌قهر اجرا می‌کند، هرچند آن را می‌شناسد.

«و. برگهان» می‌نویسد: «فیلم های «کوروساوا» از تلاش آدمی سخن می‌گویند که می‌کوشد تا ازچنگال سرنوشت بگریزد، یا بدان معنا بدهد؛ و این زمانی است که شناخت آینده، او را ازمسیرش خارج کرده است. این ها فیلم هایی هستند دربارهٔ ادامهٔ زندگی پس از لحظهٔ حقیقت». «گزارشی

۳۹: **زندگی** (زیستن). این فیلم نامهٔ بسیار برجستهٔ «کوروساوا» به سال ۱۳۵۰ توسط مترجم این کتاب به فارسی ترجمه و منتشر شده است: انتشارات مروارید و مدرسهٔ عالی تلویزیون وسینما، تهران ۱۳۵۰.

دربارهٔ یک موجود زنده»: این عنوان نمایشگر خصوصیات بسیاری از فیلم های «کوروساوا» است. به همین علت است که دیدگاه های مختلف در بیشتر آثار او به مقابله با همدیگر می روند. برای این روش ترکیبی، «راشومون» مثالی است «کلاسیک»؛ اما در «زندگی» و «گزارشی دربارهٔ یک موجود زنده» نیز مراحل حساس زندگی، از دیدگاه دیگران بازسازی می شود؛ در این حال محدود بودن نظرگاه های شخصی به دفعات منعکس می گردد. در «سریر خونین» نیز از ابتدا تماشاگر بیش از قهرمان داستان می داند: پایان داستان پیشاپیش بازگو شده و درام اصلی در بازگشت به گذشته بازسازی می شود.

«کوروساوا» در این زمینه نیز با سنت گرایان نسل قدیمی تر یعنی، «میزوگوشی» و «اوزو» متفاوت است و به هیچ شیوهٔ بیانی مشخصی متکی نمی ماند و برآن نیست که هر بار سبک کارش را به کمال نزدیک کند، بلکه همیشه در پی کشف راه های تازه است. موضوع هایی که از قلمروهای مختلف تاریخی و اجتماعی برگزیده می شوند، برخوردار از شکل بیانی متفاوتی هستند و حتی در محدودهٔ یک فیلم نیز، گه گاه شیوهٔ بیان به شکلی محاسبه شده شکسته می شود. اما آنچه همیشگی است، عمل دوربین است و دکورها، سروصدا، برش و مناسبات شخصیت ها نسبت به همدیگر و نسبت به محیط. سنگینی فضای ولایتی فیلم «ابله»، نماهایی خشک و طولانی طلب می کند، تا بتوان هر نوع تأثیر دراماتیکی را از آن ها دور ساخت؛ تأثیراتی را که «کوروساوا» در فیلم های دیگرش در تلاش به دست آوردن آن هاست.

در «زندگی»، دوربین مراحل مختلف جست وجوی قهرمان داستان را در پی خوشبختی به اشکال مختلف تصویر می کند: سکانسی که قهرمان داستان در آن در پی خوش گذرانی است، تند و سریع است؛ عکس این نما، نمای آرامی است که در آن، پیرمرد را پیش از مرگش به نمایش می گذارد: او — در پارکی که موجودیتش را مدیون اوست — روی تابی ویژهٔ کودکان نشسته است و به آرامی تاب می خورد و در حالی که برف می بارد، آوازی از دوران کودکیش را زمزمه می کند: تصویری از خوشبختی.

در برگردان سینمایی «پناهگاه شب»، دوربین، فضای تنگی را که تمامی داستان در آن می گذرد، به خانه ای زنده بدل می کند و بازیگران را دور می زند، زوایای نگاه را — که هر بار از نو بر تنگی و محدودیت فضا اشاره می کند — تغییر می دهد، بی آن که اسیر یکنواختی گردد.

موضوع، ساختار و سبکِ فیلم های «کوروساوا» به طور یکسان بازگوکنندهٔ چیزی است که نویسندگان غربی آن را «انسان دوستی» (اومانیسم) می نامند و همشهریان «کوروساوا» اغلب آن را «غیرژاپنی» خوانده اند. او شخصیت هایش را پیشاپیش در چارچوب فلسفی یا هنری خاصی قرار نمی دهد، بلکه می کوشد بدبختی یا خوشبختی آنان را بدون واسطه آشکار سازد. او در توصیف واقع گرایانه و بهبودی ناپذیر شرایط دنیا، راه تحقق یافتنِ امکانات فرد را نظاره می کند که در کار و پیکار او صورت اجرا به خود می گیرد.

ارزش کارهای هنری «کوروساوا» در آن است که توانسته است تصورات مربوط به از خود بیگانگی و امکان خوشبخت بودن را در وحدتی دیالکتیکی بگنجاند.

کنجی میزوگوشی

زمانی که فیلم **زندگی زنی ازسایکاکو** — ۱۹۵۲ — برندهٔ جایزهٔ اول جشنوارهٔ ونیز گردید (یک سال پس از «راشومون»)، «کنجی میزوگوشی»، ۱۸۹۸—۱۹۵۶، هفتاد و هفت فیلم ساخته بود. این دانشجوی رشتهٔ هنر — و زادهٔ توکیو — در سال ۱۹۲۰ به شکلی تصادفی به دنیای سینما راه یافت و در ۱۹۲۲ امکان کارگردانی نخستین فیلم خود را به دست آورد. در سال های بعدی دوران صامت، او بسیاری فیلم پدیدآورد که بیشتر فیلم هایی عاشقانه بودند و از آن ها به جز عکس و شرح محتوا و ویژگی های کارگردانی چیز بیشتری به جا نمانده است. درسال ۱۹۲۹، «میزوگوشی» با فیلم **حرکت به سوی توکیو** و **سمفونی شهر بزرگ**، جنبشی را پایه ریزی کرد که دست به انتقاد اجتماعی می‌زد. دو فیلم مربوط به سال ۱۹۳۶، **خواهران جیون** و **مراثی اوزاکا** به توصیف سرگذشت زنانی از دوران «می جی»، مربوط به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم می‌پردازند و بدین ترتیب پیشاپیش، به فیلم های دههٔ پنجاه اشارت دارند. «میزوگوشی» نیز براساس شواهد موجود، در سال های جنگ، به دلیل ضوابط شدید سانسور نتوانست فیلمی پدیدآورد که برخوردار از اهمیتی خاص باشد. فیلم «زندگی یک زن...» دارای موضوعی بود زادهٔ فکر و برداشت «میزوگوشی»: سرگذشت دختر یک سامورایی که تحت‌فشار رفتاری غیرانسانی به فحشا کشانده می‌شود.

«میزوگوشی» در پنج سال آخر زندگیش، چند فیلم پدیدآورد که برخی از آن ها ازمعتبرترین آثار اوست: **اوگتسو، قصه های ماه پریده‌رنگ** —۱۹۵۳—، **کدخدا سانچو** —۱۹۵٤—، **داستانی از چیکاماتسو** —۱۹۵٤— و **یوکی هی** —۱۹۵٤. دربسیاری ازفیلم های «میزوگوشی»، مجموعه‌ای موضوع تکرارمی‌شود: رابطهٔ مرد و زن.

«میزوگوشی» نشان می‌دهد که در جامعهٔ مردسالار برسر زنان چه می‌گذرد؛ کاری که فقط «اشتروهایم» و «برگمن» قادر به انجام آنند: انحراف غیرآشکار از شکل طبیعی روابط جنسی و خشونت بیش از اندازه. زنان در فیلم های او خوشبختی ناب را به مردان عرضه می‌دارند و اینان آن را به سختی ویران می‌کنند. **زن مصلوب** عنوان بامعنی یکی از فیلم های بعدی «میزوگوشی» است. شخصیت های سازندهٔ داستان، فاحشه ها هستند و صحنه ها افشاگر تجاوزهای بی شماری است که در فیلم رخ می دهد. «میزوگوشی» به توصیف تعارض تجریدی صرف میان زن و مرد نمی‌پردازد، بلکه او زن را به عنوان «موجودی» اجتماعی مورد بررسی قرارمی‌دهد.

بسیاری از فیلم های تاریخی وی چنان هستند که تماشاگر را از واقعیت دور نمی‌کنند. «میزوگوشی» در ترسیم ژاپن دوران فئودالیسم، به دنبال ریشه های تاریخی هرزروی های بیمارگونهٔ جنسی است. همچنین آن دسته از فیلم های او که ماجرای آن ها در دوران «می جی» می‌گذرند، نیز در پی ترسیم «عصرزیبا» نیستند، بلکه در جست‌وجوی یافتن تضادی هستند که روح ژاپنی در آن، به دلیل انطباق اجباریش با غرب، «عصر زیبا» را آشکارمی‌سازد؛ بازهم این زنان هستند که تکامل آن ها اغلب با مشکلاتی مواجه می‌گردد. سبک کار «میزوگوشی» با سبک کار «کوروساوا» به کلی

تفاوت دارد: آن جا همذات پنداری است، این جا فاصله؛ آن جا آسیمگی است، این جا آرامش؛ آن جا توصیف و بیان است، این جا تأثر و ادراک؛ آن جا تجربه‌ای است بی واسطه، این جا انعکاس؛ نماهای مورد علاقهٔ «میزوگوشی» نماهای عمومی و متوسط است. مثلاً در «اوگتسو» و «سانچو»، حتی یک نمای درشت وجود ندارد و شمار نماهای تا اندازه‌ای نزدیک و نیمه‌نزدیک هم بسیار کم است.

نماهای عمومی این امکان را در خود دارند که می‌شود هر تک نمایی را در آن‌ها به دلخواه و طولانی‌تر از معمول ادامه داد؛ «میزوگوشی» هر تک نمایی را برای دقایقی چند ادامه می‌داد، تا تمامی صحنه را دربرمی‌گرفت. در این حال هیچ گاه رکودی ایجاد نمی‌شد: دوربین حتی در نمای عمومی نیز از حرکتی پیوسته و آرام برخوردار بود.

دیزالوی نرم سبب پیوند نماهایی با محتوای زمانی و مکانی متفاوت با یکدیگر می‌شود و خود موجب آن می‌گردد که حال و هوای صحنه به‌صورتی ناگهانی تغییر نکند. مثالی «کلاسیک» برای تکنیک ایجازی «میزوگوشی»، صحنهٔ شام تشریفاتی کوزه‌گر با شاهزاده‌خانم «واکاسا» در «اوگتسو» است: «جنجورو» در چشمهٔ آب گرمی حمام می‌گیرد، و در همین حال «واکاسا» برهنه می‌شود و به درون چشمه نزد او می‌رود؛ ما فقط صدای او را می‌شنویم؛ دوربین از سمت جانبی و ازفراز شن‌های کنار چشمه که تماماً از نور خورشید بهاری می درخشد، عبور می‌کند؛ این حرکت طولانی تاب‌وار به‌نمایی دیگر بدل می‌شود و دوربین برروی چمنی براق دوباره به‌سوی هردو عاشق پیش می‌رود که اکنون روی تشکچه‌هایی نشسته‌اند و مشغول خوردن غذای خود هستند. خوشبختیِ رابطه‌ای جسمانی را نه در تصویری مستقیم، بلکه در توصیف محیط مشاهده می‌کنیم.

پس از ۱۹۶۰

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

از اواخر سال‌های پنجاه، در سینمای بسیاری از کشورها نوعی تجدید حیات و دگرگونی به‌چشم می‌خورد. این تحرک این بار مانند گذشته — یعنی در جنگ جهانی دوم و بحران اقتصاد جهانی — نتیجهٔ شرایط عمومی اقتصاد و دگرگونی‌های سیاسی نبود، بلکه قبل از همه ناشی از بحران‌های محدودی بود که اقتصاد سینمایی در نتیجهٔ صعود تلویزیون دچار آن گردیده بود. اکنون قطعیت یافته بود که ضوابط عادی و معمولی فیلم‌سازی، دیگر الزاماً موفقیت‌آمیز نخواهد بود. استفاده‌کننده‌ای را که پردهٔ تلویزیون خانه‌اش بسیار ارزان‌تر و به‌مراتب قابل حصول‌تر است، فقط به‌وسیلهٔ چیزی غیرعادی می‌توان به سینما کشاند. کاری را که هولیوود در ایجاد «فیلم‌های بزرگ» بر پرده‌های عریض و رنگی برای رقابت انجام می‌داد، تنها چند مؤسسه در اروپا می‌توانستند انجام دهند. توجه پخش‌کنندگان خوش‌ذوقی که نبض زمان را در دست داشتند، به‌فیلم‌های غیرعادی جلب گردید. بخش اعظم این‌گونه آثار از کشورهایی وارد می‌شدند که تا آن هنگام سینماشان نفی می‌شد؛ فیلم‌هایی که تا چند سال قبل از آن شانس راه‌یابی به این سینماها را نداشتند. درواقع بخت یار این گروه گردید، زیرا در این‌گونه کشورها نسلی تازه از سینمارو‌ها رشد کرده بود که به این فیلم‌ها آگاهانه می‌نگریست و آن‌ها را درخور تأمل می‌یافت. در چنین شرایطی نخستین نمایندگان نسل جدید فرصت یافتند که آثاری با مختصات نو پدیدآورند.

نسل جدید

بیشتر کارگردانان نسل جدید از نظر منشأ و پرورش و تحصیل با نسل قدیمی تر تفاوت دارند. برخلاف آن‌ها که تجربیات سینمایی خود را به‌عنوان دستیار در استودیوهای سینمایی کسب می‌کردند، این گروه شناخت خود را به‌عنوان تماشاگری تیزبین بر پردهٔ سینما به‌دست می‌آوردند. آن‌ها در فیلم‌خانه های اغلب شهرهای بزرگ این فرصت را به‌دست آوردند تا شناختی جهانی از سینما کسب کنند. مجلات اختصاصی سینمایی برای برخی از آنان این امکان را پدیدآورد که طی سال هایی طولانی بتوانند در این زمینه مسائلی را مطرح سازند.

امکان کسب تجربه و رسیدن به‌مرحلهٔ کار عملی را فیلم های کوتاهی فراهم آوردند که در چند کشور به‌عنوان پیش‌پرده، قبل از نمایش فیلم اصلی به‌نمایش گذاشته می‌شدند. جنبش جدید تجدیدحیات دارای چهرهٔ واحد بین المللی نبود. این جنبش برشالودهٔ اعتقادی واحد، یا انگیزه های هنری بنا نشده بود.

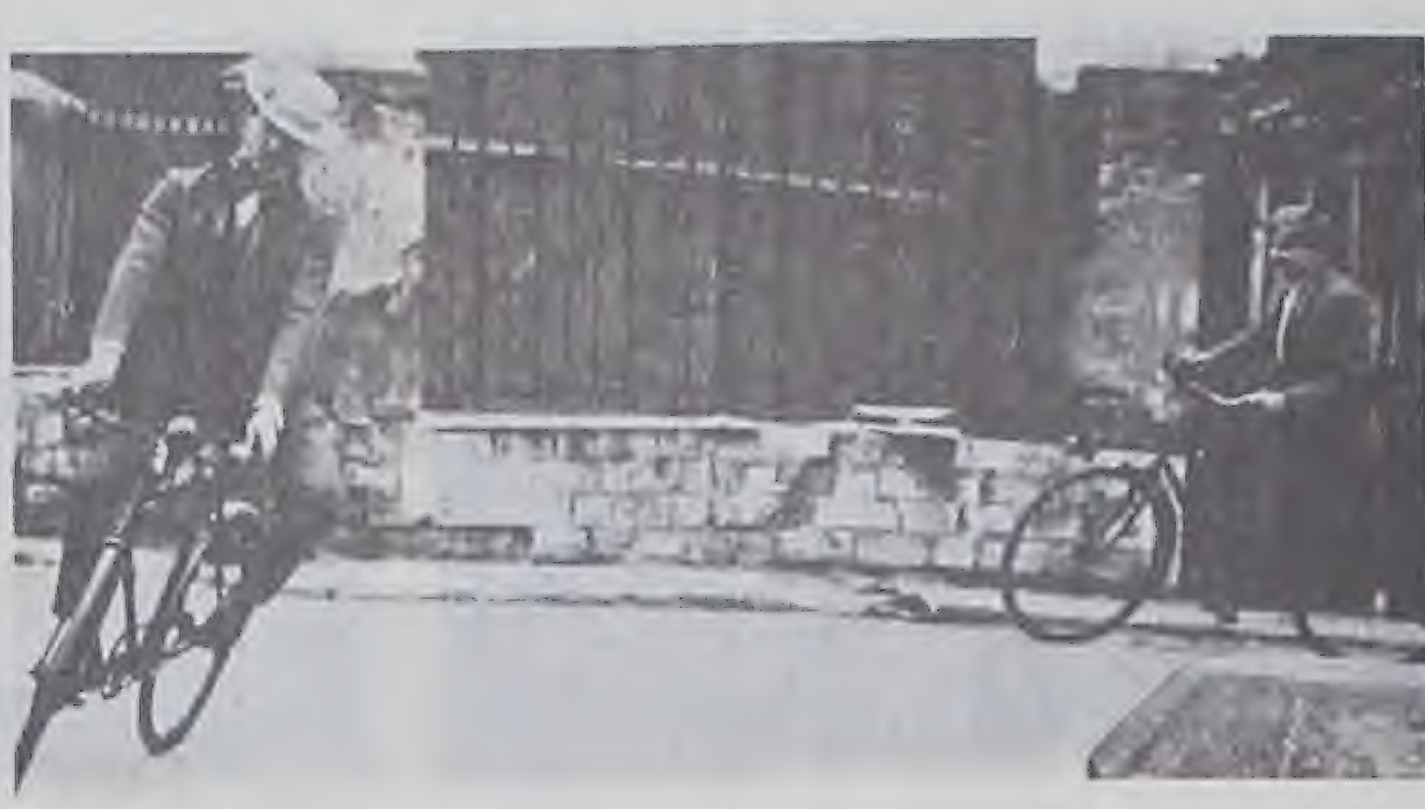
میان سال های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹، فرانسویان جوان نخستین کسانی بودند که موقعیت خود را تثبیت کردند. ضمناً آن‌ها درهمان‌حال نوید دادند که «موج نو» آنان، نه در پی ایجاد مکتبی است و نه می‌خواهد سبک خاصی را بنیاد بگذارد. مخالفت آن‌ها با «سنت ارزش ها» بود که برای بیان خواسته های فردی مجالی باقی نمی‌گذاشت.

کارگردانان جوان انگلیسی که از جنبش «سینمای آزاد» برخاسته بودند، از همان آغاز کار علیه فعالیت های تجاری سینمایی کشورشان و کارگردانان وابسته به آن سر به‌شورش برداشتند. اما آثاری که پدیدآوردند تا اندازهٔ زیادی متکی به‌سنت های خاصی بود؛ آن‌ها نیز مانند فرانسویان جوان تأکید چندانی بر استقلال «مؤلف» نمی‌کردند.

اما بیش از همهٔ دیگر گروه ها، کارگردانان جوان ایتالیایی که در دههٔ شصت کار خود را آغاز کردند، به‌طور کامل اعتقادشان را به‌سنت (به‌سنت نئورئالیسم) بروز دادند. این گروه این حق را برای رفقای جوان فرانسوی خود به‌رسمیت می‌شناختند که توانسته اند برای ایجاد اعتماد به‌نفس در نسل جدید، جانشین هایی را پدیدآورند و بدین‌سان سینمای فرانسه را ازسکون نجات بخشند؛ اما «موج نو» را به‌عنوان سرمشق هنری خود به‌رسمیت نمی‌شناسند.

سخنگویان مخالف تولیدات هولیوودی در ساحل شرقی امریکا، به‌منظور جلب اعتبارات

فرانسوا تروفو
ژول و ژیم
۱۹۶۲









ژان لوک گدار
از نفس افتاده
۱۹۶۰










آلن رنه
هیروشیما، عشق من
۱۹۵۶















فلورستانو وانچینی
شب طولانی ۴۳
۱۹۶۰



تجاری، به‌موفقیت‌های «موج نو» اشاره می‌کنند. این‌ها برخلاف فرانسویان، به‌الگویی معنوی و هنری پای‌بندند که سبب می‌شود، آن‌ها به‌شکلی آشکار در تضاد با ایدئولوژی رسمی و تولیدات سینمایی آن قراربگیرند. وقتی سینمای نو فرانسه علیه یکنواختی فرم به‌پای می‌خیزد، این کار در ایتالیا به‌عنوان ادامهٔ جنبش نئورئالیسم تلقی می‌گردد و در ایالات متحدهٔ امریکا به‌عنوان «مکتب» مخالف.

در جمهوری فدرال آلمان، شالوده‌ای که استعدادهای جدید بر پایهٔ آن رشد کنند، بی آن که این شالوده از سوی فعالیت‌های سینمای تجاری کنار گذاشته شود، از هر نقطهٔ دیگر در دنیا ضعیف‌تر است. در این جا هیچ آکادمی سینمایی دولتی بدون جوایز تجاری، امکان تحصیل گسترده در این زمینه را فراهم نمی‌کند (همانند کشورهای بلوک شرق). در این جا کارگردانان قدیمی حضور ندارند تا نسل جدید سینماگر (مانند ایتالیا) بتواند از تجربیات آن‌ها به‌عنوان استاد خود بهره گیرد. هیچ فیلم‌خانه‌ای (همانند فرانسه، ایتالیا، بریتانیای کبیر و بسیاری کشورهای کوچک دیگر) اجازه نمی‌دهد که علاقه‌مندان، شناخت تئوریک سینمایی خود را از آن کسب کنند. هیچ نهاد سینمایی ملی (مانند انگلیس و لهستان) حاضر به سرمایه‌گذاری در کارهای اولیهٔ تجربی استعدادهای جوان نیست. کلوب‌های سینمایی (که در ایالات متحده امریکا شالودهٔ داد و ستد غیرتجاری سینما و فعالیت‌های عملی و تئوریک آن را تشکیل می‌دهند) در جمهوری فدرال آلمان — پس از آن همه امید که به‌آن‌ها بسته شده بود— به ابتذالی شدید گرفتار گردیدند. ساختن فیلم کوتاه نیز به‌صنایع و تأمین کننده‌گان مالی آن وابسته بود و از سوی پخش کننده‌گان کم‌ترین مهلت نمایش به‌آن اختصاص می‌یافت و برای تلاش‌های فردی امکان بسیار محدودی باقی می‌گذاشت. با این همه در همین قلمرو است که به‌آغازی جدید در سینمای آلمان می‌توان امیدوار بود، مثلاً در **گروه مونیخ** (یادداشت‌هایی از «لتموتال») اثر «هانس رولف اشتروبل»[1] و «هاینتس تیخاوسکی»[2] —۱۹۶۱—؛ **دیگر فرار نکردن** اثر «هربرت وسلی»[3]— ۱۹۵۵ — و دیگران.

با حضور جمهوری فدرال آلمان در جشنوارهٔ کان به‌سال ۱۹۶۲ و شرکت دادن فیلم **نان آن سال‌ها** اثر «وسلی» (یکی از کارگردانان این کشور) در جشنواره، این واقعیت آشکار گردید که حکومت نیز با کنارزدن سینمای متعارف موافق است.

«موج نو» فرانسه

در پایان سال‌های پنجاه هنوز نکث هنری «سینمای سنتی» در سینمای فرانسه به‌چشم می‌خورد. کارگردانان مشهوری —که به‌سبب سازش‌ناپذیریشان شهرت داشتند— نظیر «روبر برسون»، سال‌های سال بی کار ماندند؛ و دیگران مانند «رنه کلمان»، بین کارهای تجاری پیش پا افتاده و آفرینش‌های انگشت‌شمار شخصی در نوسان بودند.

1: Hans Rolf Strobel. 2: Heinz Tichawsky. 3: Herbert Vesely.

برای استعدادهای جوان در سال های پنجاه در فرانسه امکان فعالیت چندانی باقی نمانده بود؛ آن ها یا به سوی سینمای تجاری گراییدند، مانند «روژه وادیم» و «رو برحسین»؛ یا در زمینهٔ فیلم های کوتاه به کار پرداختند، نظیر «ژرژ فرانژو»[۴] و «آلن رنه»[۵]. کسانی هم که خارج از این محدوده ها بودند، نظیر «آلکساندر آستروک» و «آنیس واردا»، از سوی صنعت سینما به بیراهه کشانده شدند. تنها جنبش هایی که برای تجدید بنای سینمای فرانسه صورت می‌گرفت در هیأت تحریریهٔ مجلات سینمایی و در فیلم های کوتاهی بود که به کارگردانان جوان امکانات محدودی برای کسب تجربه عرضه می‌کرد. از همین دو منبع بود که در پایان سال های پنجاه، همراه با ظهور بحران های اقتصادی در صنعت سینما، «موج نو» فرانسه نضج گرفت.

در سال ۱۹۵۷ کارگردانی جوان به‌نام «لویی مال»[۶] در فرانسه نخستین فیلم خود را عرضه کرد. «مال» به‌عنوان دستیار «روبر برسون» و «ژاک ایوکوستو»[۷] که متخصص فیلم های زیردریایی بود، پا به سینما گذاشت. نخستین فیلم او **آسانسور به سوی قتلگاه** — ۱۹۵۷ — هنوز کاملاً از سنت فیلم های جنایی پیروی می‌کرد: قاتلی حرفه ای را هنگامی که در یک آسانسور گرفتار آمده به خاطر جنایتی که مرتکب نشده است تعقیب می‌کنند. نحوهٔ ارائهٔ فیلم تازه‌تر از مضمون آن است: هر افکت نوری و هر نمایی بدین قصد مورد استفاده قرار گرفته بود که دنیایی بیهوده و ناآشنا را نشان دهد، دنیایی که در آن شخصیت های فیلم به‌عنوان آدم های تحریک شده و رانده شده، در جنبش اند.

فیلم بعدی «مال» یعنی **عشاق** — ۱۹۵۸ — گرچه از نظر مضمون نیز طنین تازه‌ای داشت (داستان، عشقی فراتر از همهٔ حرمت — تابو — های جامعه را توصیف می‌کرد که به یک زن نیرو می‌بخشید تا بتواند قیدهای اجتماعی را پاره کند)، اما «مال» در صحنه های عاشقانهٔ آن به شیوه های قراردادی این زبان عمل کرد، به طوری که می‌توان در اصیل بودن این فیلم دچار تردید شد.

جالب‌ترین اثر «مال» را می‌توان **زازی درمترو** — ۱۹۶۰ — دانست که بر پایهٔ رمان «رمون اِکنو»[۸] ساخته شده است. فیلم برآن است که با جست‌وجو در فن نمادین زبان یک نوشتهٔ ادبی، معادلی سینماتوگرافیک بیابد: به کمک حرکت آهستهٔ تصویر و ترفندهای سینمایی و همچنین با استفاده از فیلم های خنده دار (به شیوهٔ فیلم های دوران صامت) و تکرارهای بیهوده، می‌کوشد تا تصویر دنیای آشنا را درهم بریزد. در پس این آتشبازی طنز و لحظات شوخ اثر «مال»، طرحی ازپیش ریخته شده — آن گونه که نزد «کونو» دیده می‌شود — به چشم نمی‌خورد؛ با این همه، این فیلم با کاری که در نابود کردن تدریجی فرم سنتی بیان سینمایی انجام می‌دهد، در جنبش «موج نو» سهیم است.

در فیلم **زندگی خصوصی** — ۱۹۶۱ — «مال» درصدد برآمد تا چهره ای ایده‌آل از «بریژیت باردو» را در سه دوران جدا از هم و از نظر سبک متفاوت (دوران رؤیاپرور جوانی، زمان حال واقعی، طرح خوشبینانهٔ آینده) ترسیم کند و آن سه دوره را در برابر یکدیگر قرار دهد. فیلم از نظر تصویری یادآور

4: Georges Franju. 5: Alain Resnais. 6: Louis Malle.
7: Jacques Yves Cousteau. 8: Raymond Queneau.

رنگین نامه هایی است که برحسب مُد روز، ظاهری ناآشنا به خود می‌گیرند، و صحنه های پایانی آن بی شباهت به کارهای مبتذل هنری نیست.

مجلهٔ پاریسی «کایه دو سینما» از مدت ها قبل در برابر انعطاف ناپذیری سنت های سینمای فرانسه قد برافراشته بود و سردبیر آن، «آندره بازن»[۹]، نقش پیردانای «انتقاد جدید» سینمایی فرانسه را برعهده داشت.

«بازن» نخستین کسی بود که به فن سنتی «اقتباس» «اورانش»[۱۰] و «بوست»[۱۱] ــ که براساس آن «روبر برسون» از روی کتاب **دفتر خاطرات یک کشیش دهکده** اثر «برنانوس» فیلم ساخت ــ ایراد گرفت و این روش را «غیرسینمایی» خواند و متناسب با زمان روش جدیدتر و مناسب تری پیشنهاد کرد.

اما سخنگوی اصلی ناقدان «کایه»، «فرانسوا تروفو»[۱۲]ی جوان بود که در سال ۱۹۵٤ در مقاله ای مشهور تحت عنوان «گرایشی انکارناپذیر در سینمای فرانسه»، سینمای سنتی فرانسه را به عنوان سینمای سناریست ها و شیوه های متحجر ــ که تنها به ستایش ظواهر می‌پردازد ــ به باد انتقاد گرفت. به جای این سینما، «تروفو» خواستار «سینمای مؤلف» شد که در آن فردیت یک کارگردان بتواند به طور آزاد شکوفا گردد. «تروفو» ــ که کمی بعد به عنوان سردبیری هفته نامهٔ «هنر» ارتقای مقام پیدا کرد ــ دیگر همکاران «کایه» را نیز به دنبال خود کشاند. در اواخر سال های پنجاه با سرسختی تمام از «سیاست مؤلفان» دفاع می‌کرد؛ سیاستی که سرمشق های آن کارگردانانی چون «رنوار»، «رُسلینی»، «هیچکاک»، «اوفولس» و «لانگ» بودند.

از «درون گرایی مشخص» منتقدان «کایه» ــ که تمامی فیلم ها را با آثار «استادان» پذیرفتهٔ خود مقایسه می‌کردند و اغلب به تفسیرهایی یک جانبه دربارهٔ آن آثار می‌پرداختند ــ درحقیقت چنین برمی‌آمد که آنان عنان اختیار به احساسات بخشیده اند و برآنند که دست به کار ساختن فیلم شوند؛ درواقع انتقاد برای آن ها مقدمهٔ پرداختن عملی به فعالیت های هنری بود.

بدیهی است جوانان پرشوری که در محفل «کایه» دورهم جمع شده بودند ــ «فرانسوا تروفو»، «کلود شابرول»[۱۳]، «ژان لوک گدار»[۱٤]، «ژاک ریوت»[۱۵]، «اریک رومر»[۱۶] و برخی دیگر ــ فقط دست پرورده کلوب های سینمایی پاریس و «سینماتک» بودند. برای «تروفو» مشکل نبود که در سال ۱۹۵۸ تهیه کننده ای برای فیلم کوتاهش **شیطان ها** که آن را در حومهٔ شهر با کمک کودکان پدید آورد، پیدا کند؛ یک داستان عاشقانه، و حسادت ناخودآگاه کودکان نسبت به «بزرگسالان» درون مایهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌داد.

«کلود شابرول» توانست به کمک ارثیه ای که برده بود نخستین فیلم بلند خود را بسازد: سرژ

9: André Bazin. 10: Aurenche. 11: Bost.
12: Francois Truffaut. 13: Claude Chabrol. 14: Jean-Luc Godard.
15: Jacques Rivette. 16: Eric Rohmer.

زیبا — ۱۹۵۹.

«تروفو» نیز (با حمایت پدرزنش که پخش کنندهٔ فیلم بود) نخستین فیلم بلند خود **چهارصد ضربه** را ساخت و «آلن رنه» — که تا این زمان فقط به‌عنوان سازندهٔ فیلم های کوتاه شهرت داشت — با ساختن **هیروشیما، عشق من**[۱۷] توجه همگان را برانگیخت. نخستین فیلم های این کارگردانان جوان، توجه تهیه کنندگان را به‌سوی آن ها جلب کرد. «تروفو»، «شابرول»، «مال»، و «رنه» فیلم های ارزان‌قیمتی می‌ساختند و صاحب فکر بودند؛ پس از آن که روزنامه‌نگاران شتابزده آن ها را «موج نو» نامیدند، ناگهان در آثار این «جوانان»، نیروی محرکهٔ تازه‌ای را کشف کردند که به کمک آن می شد سینمای فرانسه را از حالت خطرناک سترونی نجات داد و به‌آن تحرکی تازه بخشید. تهیه کنندگان از ترس آن که مبادا از قافله عقب بمانند، استعدادهای جوان را به کارفراخواندند؛ افزون براین، «تروفو» و «شابرول» از باقیماندهٔ پول های نخستین آثار خود، به دوستانشان در ساختن فیلم کمک می‌کردند.

بدین سان در فاصلهٔ کمی از یکدیگر، هردو سردبیر «کایه» (پس از «آندره بازن» که در سال ۱۹۵۹ بدرود زندگی گفت) یعنی «اریک رومر» و «ژاک دونیول والکروز»[۱۸] و همچنین همکاران دیگر مجله یعنی «ژان لوک گدار» و «ژاک ریوت» توانستند نخستین فیلم های بلند خود را بسازند. اینک پدیدهٔ «موج نو» واقعاً زاده شده بود. براساس آمار مجلهٔ «سینمای فرانسه» در سال ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰، شصت و هفت کارگردان فرانسوی نخستین فیلم های خود را ساختند. اما همهٔ این فیلم ها به‌سینماها راه پیدا نکردند؛ سینمای فرانسه هرگز جنبشی چنین سنگین و انفجارآمیز را از یک نسل جدید به‌یاد ندارد.

این تحول بیشتر به این علت صورت پذیرفت که «تروفو» و «شابرول» توانسته بودند نشان دهند که برای این کار نیازی به‌تجربهٔ عملی نداشته‌اند و تنها به‌یاری تجربیاتی که از «سینماتک» اندوخته بوده‌اند امکان ساختن چنین فیلم های باارزشی را یافته‌اند.

«فرانسوا تروفو»، ۱۹۳۲ — ۱۹۸٤، از همان زمان که به‌عنوان منتقد کارمی‌کرد، این باور را مورد پشتیبانی قرارمی‌داد که سینماشناس با مسؤولیت باید در یک فیلم سخن از آن چیزی براند که بخشی از تجربیات شخصی او را تشکیل می‌دهد، چیزی که می‌تواند واقعاً درباره‌اش حرفی برای گفتن داشته باشد. «تروفو» در همان نخستین فیلم خود «چهارصد ضربه» — ۱۹۵۸ — دقیقاً از همین فکر پیروی کرد. فیلم به‌شکلی اپیزودیک و با لحن و بیانی که از کمدی تا شکوه‌ای تلخ تغییر می‌کند، داستان نوجوانی را بازمی‌گوید که خانواده و معلمش او را «ناراحت» تشخیص می‌دهند و توجهی به‌او نمی‌کنند؛ نوجوان پس از چندبار «خطا» روانهٔ دارالتأدیب می‌شود. «تروفو» درقالب داستان قهرمان خردسالش، زندگی خویش را بازگو می‌کند؛ این مطلب را می‌توان از واقعی بودن همهٔ جزئیات و از روش التزامی فیلم به‌روشنی دریافت. «چهارصد ضربه» فیلمی است سخت انتقادی در برابر

۱۷: این فیلم‌نامهٔ معروف «مارگریت دوراس» (آلن رنه)، توسط مترجم این کتاب به فارسی ترجمه و منتشر شده است: انتشارات اشرفی، تهران ۱۳٤۸.

18: Jacques Doniel Valcroze.

عقب‌ماندگی معلمان، تسامح والدین و رفتار پلیس. «تروفو» در چند صحنهٔ فیلم ابایی از این نداشت که از سرمشق های خود الهام بگیرد و تحت تأثیر آن ها باشد: از «فراری کوچک» اثر «موریس انگل» و «نمرهٔ اخلاق صفر» اثر «ژان ویگو». با این همه «تروفو» در مورد تحلیل دنیای بزرگسالان فراتر از «ویگو» رفت. شکل متحول فیلم، در نوسان بودنِ سبک آن میان مستندگرایی و پارودی، به‌فیلم «تروفو» خصلتی ویژه بخشید و بر لحن «اتوبیوگرافیک» داستان مؤثر افتاد. هیچ یک از آثار «موج نو» مانند این فیلم برخوردار از تجربه ای زنده و ملموس نبود.

فیلم های بعدی «تروفو» از نظر قالب، شکل ظریف‌تری به خود گرفتند اما هیچ کدامشان از نظر حقیقت‌مانندی و نزدیکی با واقعیت، همسنگ «چهارصد ضربه» نبودند.

«تروفو» در **به‌پیانیست شلیک کنید** — ۱۹۶۰ — نشان می‌دهد که برتاریخ سینما و به‌ویژه برآثار سرمشق خود، «هیچکاک»، تسلط چشم گیر دارد. فیلم، پای قهرمان داستانش را — که پیانیستی خجول و شکست خورده است — به ماجرای جنایی غم انگیزی می‌کشاند که درواقع هیچ رابطه ای با آن ندارد، اما با وجود این امید و آرزوهای او را درهم می‌ریزد. در نقش‌پردازی خنده‌آور بسیاری از شخصیت های فیلم — مثلاً گانگستر ناموفق — و در کنایه‌زدن به‌سرمشق های سینمایی است که «تروفو» باردیگر از طرح جدی فیلمش فاصله می‌گیرد؛ «به‌پیانیست شلیک کنید» میان سرنوشتی غم انگیز، ریشخندی ظریف و ناپیدا و کاویدن محیط، با شتاب از این شاخه به‌آن شاخه می‌پرید. این در نوسان بودن دیدگاه‌ها در **ژول وژیم** — ۱۹۶۲ — نیز به‌چشم می‌خورد.

«تروفو» باردیگر با استفاده از چند «نقل قول» و در گریزی به تاریخ سینما، داستان **عشقی سه‌نفره** را بازگو می‌کند؛ اما با همهٔ حساسیتی که «تروفو» در مسأله شکل‌پردازی دارد و در این راه حساس‌تر از هر کارگردان دیگر «موج نو» است، پوشیده نمی‌ماند که طنز و کنایهٔ فیلم در برابر تفسیر قصهٔ آن، با نقصان روبه‌روست.

پیوند مستحکم روابط خصوصی شخصیت های فیلم که زمینهٔ اصلیِ اجتماعیِ آن در تاریکی پنهان می‌ماند، با زمان وقوع داستان — درنخستین جنگ جهانی و به‌قدرت رسیدن هیتلر — که به‌صورت تصاویری مستند برپرده ترسیم می‌شود نیز، موفق از آب درنیامده است.

«تروفو» درفیلم اپیزودیک **عشق دربیست سالگی** — ۱۹۶۲ — باطرح کوتاهی شرکت کرد و در آن با نگاهی طنزآمیز و جست‌وجوگر، تلاش های ناموفق نوجوانی را در جلب نظر دختری که از خودش مسن‌تر و کارآزموده‌تر است توصیف کرد. شخصیت اصلی این اپیزود را جوانی بازی می‌کرد که بازیگرفیلم «چهارصد ضربه» بود و در این میان به سن بلوغ رسیده بود.

فیلم های «کلود شابرول»، زادهٔ ۱۹۳۰، بیش از آثار «تروفو»، از تفکر و محاسبه برخوردارند. درهمان نخستین اثر او به‌نام «سرژ زیبا» — ۱۹۵۸ — با واقع گرایی روبه‌رو هستیم. پس ازفیلم **تونی** اثر «رنوار» و **کلاغ** ساختهٔ «کلوزو»، «سرژ زیبا» نخستین فیلمی است که شهرهای کوچک فرانسه را، بی آن که مانند «پانیول»[۱۹] آن ها را در لبخندی تحقیرآمیز مطرح سازد، درهمان واقعیت تیره و فضای

19: Pagnol.

یکنواختشان ترسیم می‌کند.

«شابرول» در فیلم **پسر عموها** — ۱۹۵۹ — تصویری از روشنفکران و دنیای غیربورژوایی هنرمندان ناحیهٔ شانزده پاریس را به دست می‌دهد و برآن است که در آن، جزئیات با نگاه ژرف اجتماعی نگریسته شوند. طبیعی است که در این جا همیشه انتقاد، از تظاهرات مُدروز به روشنی جدا نبوده است؛ مثلاً هنگامی که یکی از نوجوانان ثروتمند فیلم «شابرول» به هنگام برگزاری یک جشن، برای تفریح، لباس افسران آلمانی را به تن می‌کند، نمی‌توان آن را («پسر عموها» را) آن طور که «شابرول» گفته است، فیلمی «ضدفاشیسم» خواند.

«شابرول»، تنها به تفسیر دنیایی که در آن زندگی می‌کند، بسنده نمی‌کند؛ او تماشاگر را با اغراق های واقعی و ملودراماتیک و شهادت نمایشی یکی از قهرمانانش غافلگیر می‌سازد. او می‌خواهد طرفدار متافیزیک جلوه کند، یعنی همانی که وی در نقدهای خود و در یک مونوگرافی (با همکاری «اریک رومر») به تجلیلش پرداخته بود» («آلفرد هیچکاک»، کارگردان انگلیسی).

«شابرول»، بازی پرکنایهٔ «هیچکاک» را با تقدیر و سرنوشت بسیار جدی به کار می‌گیرد؛ شخصیت هایش — مثلاً در «سرژ زیبا» — با انگیزه های مذهبی عمل می‌کنند. «شابرول» با فیلم های بعدیش نشان داد که درحقیقت سوداگر فعال آن رونق سینمایی است که به کمک «موج نو» پدید آمده است، و در همین حال نیز فیلم هایش نشانه هایی از کارهای کلیشه ای پیدا کردند.

در **محکم کاری** — ۱۹۵۹ — یک داستان قراردادی را با دادن بُعدی فلسفی بدان و نیز با کاربرد پیچیدهٔ دوربین برای تماشاگر مطبوع جلوه می‌دهد. **زن های خوش قلب** — ۱۹۶۰ — زندگی چهار زن فروشنده را در شهری بزرگ توصیف می‌کند و به تجزیه و تحلیل رابطهٔ آن ها نسبت به جنس مخالف می‌پردازد. «شابرول» در توصیف محیط های ناآشنا، تلاشی برون گرایانه دارد؛ از سوی دیگر او نتوانست در برابر این وسوسه پایداری کند که داستانش را، پیچ و تاب هایی ملودراماتیک نبخشد. در **زن بارگان جوان** — ۱۹۶۱ — اعتراف «شابرول» به این که دیگر چیزی برای گفتن ندارد به خوبی آشکار است: او به شکل پارودی فقط به تکرار تمامی آن عناصری می‌پردازد که در مجموعهٔ فیلم هایی که ساخته است وجود دارد. دنیای «پلی بوی ها» و هنرمندان به شکل زندانی جلوه می‌کند که «شابرول» را از آن گریزی نیست.

«ژان لوک گدار»، زادهٔ ۱۹۳۰، نیز از نقدنویسی به سینما روی آورد. این کارگردان سوییسی الاصل نخستین فیلم غیرحرفه ای خود را در ژنو پدید آورد؛ میان سال های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ سه فیلم کوتاه در فرانسه ساخت: **اسم همهٔ پسرها پاتریک است، شارلوت و ژول او** و **داستان آب**. این فیلم ها طرح هایی هستند طنزآمیز و بدیهه گونه که در مرکزثقل هر یک از آن ها داستانی عاشقانه قرار گرفته است؛ این فیلم ها از نظر مضمون و شکل، بر نخستین و «بهترین» فیلم او **از نفس افتاده** — ۱۹۶۰ — حق تقدم داشتند.

«گدار» در این فیلم ازقالبی قراردادی بهره گرفت که بر پایهٔ طرحی از «فرانسوا تروفو» استوار بود و به او امکان می‌داد که آن را با افکار شخصی و برداشت های خویش پرکند. قهرمان داستان جوانی

است که پلیسی را به‌قتل رسانده و اینک مورد تعقیب است؛ اما او بی توجه به این مسئله با یکی از دوستان دختر قدیمی اش — که دانشجویی امریکایی است و در پاریس زندگی می‌کند— خود را سرگرم کرده است؛ پلیس دختر را تحت فشار قرار می دهد و او ناگزیر محل اختفای دوستش را به آن‌ها می‌گوید. کمی بعد جوان را در خیابان به‌ضرب گلوله به‌قتل می‌رسانند. «گدار» به‌فیلم «از نفس افتاده» چنان ساختاری صوری می‌دهد که تمامی قواعد شناخته شده و ازجمله برش فیلم بی اهمیت جلوه می‌کند. از برخی صحنه‌های به‌خصوص، تصاویری را بیرون می‌کشد که حرکات به‌شکل پرش هایی مقطع ادامه می‌یابند و این احساس را القا می‌کنند که گویی قطعات مجزا و پاره‌پاره شده‌ای ازیک واقعه را بیان می‌دارند. ازسوی دیگر موفق شد در سکانس‌هایی که به کمک دوربین مخفی فیلم برداری شده بود، زندگی خیابانی پاریس را نیز در مسیر داستان فیلم ادغام کند و به آن شکلی واقعی ببخشد. اما آنچه بیش از همه توجه را به‌سوی فیلم جلب می کند، بی‌پردگی در گفت‌وگوهای آن است: گفت‌وگوهایی که میان گانگستر جوان «میشل پویکار» که دوست دارد خودش را با «همفری بوگارت» یکی بداند، و «پاتریشیا»، که دانشجوی یک کالج امریکایی است و فیلم، پاکی و پیش داوری او را با دقت ثبت می‌کند، برخوردار از خلوص و درخشش است؛ از تغییرمسیر صحبت‌ها و حرکات و عکس العمل های آن دو، موقعیت فکری جوانان سال ۱۹۶۰ به روشنی بازگومی‌شود.

با وجود آن که از نظر تصویری و زبانی در فیلم «از نفس افتاده»، حداقل با رویهٔ ظاهری واقعیت روبه‌رو هستیم، با این همه عناصر سنتی نیز بیش از آنچه ظاهر فیلم حکم می‌کند درفیلم به کار رفته است: بیش از همه در شخصیت گانگستر «میشل»، تیپ تک رو و رمانتیک — آنارشیست فیلم های «پره‌ور— کارنه» ازنو احیا می‌شود. «میشل» با واقعیات سازش نمی‌کند: او دست به آن کاری می‌زند که دوست دارد؛ زبان او معادلی بصری برای خودش نمی‌شناسد. موقع عبور با اتومبیل از جاده‌های بیابانی فرانسه فریاد می‌کشد: «فرانسه را دوست دارم» و تفسیر «پاتریشیا» را ازعکسِ تابلو «رنوار» با این اشاره به شدت قطع می‌کند: «گفتم بد نیست».

با این همه او تصویرگر شخصیتی از دنیای واقعیت نیست، بلکه نمایانگریک اسطوره است؛ همان‌طور که مجلهٔ «اکسپرس» نوشت: عجیب نیست اگر می‌بینم که پس از نمایش «از نفس افتاده»، میان جوانان فرانسوی، «بلموندیسم» رواجی کامل می‌گیرد (به سبب نقش آفرین نخست فیلم یعنی «ژان‌پل بلموندو»). مدرنیسم فیلم با همهٔ گزندگیش، چیزی قشری بیش نیست؛ به‌نوگرایی کسی چون «گدار» باید با تردید روبه‌رو شد: این نوگرایی تاسطح چند حیلهٔ صوری و چند نگرش اجتماعی کاهش می‌یابد.

داستان دومین فیلم «گدار» یعنی **سرباز کوچولو** — ۱۹۶۰— در سوییس می‌گذرد؛ او به‌درامی اشاره می‌کند که میان مأموران دو گروه تروریستی .F.L.N و فرانسه روی می دهد. فیلم به‌سبب اشاراتش به‌مسئلهٔ الجزایر در فرانسه توقیف شد؛ باوجود آن که سناریوی «گدار» بسیار کوتاه شده منتشر شد، با این همه به هیچ وجه از آن استنباط نمی‌شد که «گدار» قصد ساختن فیلمی را داشته است که از نظر سیاسی «متعهد» باشد. اما فیلم دیگر «گدار»، کمدی **زن، زن است** — ۱۹۶۱—

شکستی تلخ به شمار است. «گدار» برآن بود که به هیچ قیمت «غیراصیل» نباشد و به همین منظور کنایاتی نسبت به فیلم ها و کارگردانان دیگر را پشت سرهم ردیف کرد و شوخی و لطیفه هایی را میان آن ها به کار گرفت؛ اما این عدم تجانس متقابلاً در برابر یکدیگر قد برافراشتند، زیرا هیچ فکری وجود نداشت که آن ها را به همدیگر پیوند دهد. این فیلم «گدار» با تعریفی که «ژاک سیکلیه»[۲۰]، منتقد فرانسوی درباره سبک کار «موج نو» ارائه کرد، مطابقت دارد: «این کارگردانان که به سبب دوستی و داشتن ذوق ادبی مشابه با یکدیگر همبستگی داشتند، فیلم هایشان را نه برای نشان دادن فکر خود به مردم، بلکه برای جلب نظر یاران خویش پدید می آوردند. فیلم های آن ها سرشار از کنایات و اشارات و نقل قول هایی بودند، که فقط خواص آن ها را درک می کردند. این فیلم ها شبیه توپ هایی بودند که از این سوی شانزه لیزه به سوی دیگر پرتاب می شدند».

«فیلیپ دبروکا»[۲۱]، زادهٔ ۱۹۳۰، کار خود را به عنوان دستیار «فرانسوا تروفو» و «شابرول» آغاز کرد؛ نخستین فیلم او **بازی های عشق** — ۱۹۶۰ —، فیلمی بود کمدی و سرشار از شوخ طبعی و روشن بینی دربارهٔ مرد جوانی که مایل به ازدواج نیست و دختر جوانی که دایماً خواستار فرزندی از اوست. اما فیلم های بعدی «دبروکا» با وجود آن که به همین اندازه شوخ و از نظر فرم ناآرام بودند، ژرفای بیشتری یافتند. درفیلم **شوخ** — ۱۹۶۰ — دروراي ظاهر بانشاط داستانی کمدی، یک مالیخولیا نهفته است: قهرمان داستانِ «شوخ» موفقیت هایی پی در پی کسب می کند؛ شوخی ها و تعارفاتش باعث می شود که کارهای او به صورت بازی هایی بی دردسر و شاد جلوه کنند؛ اما این بازی یک قربانی دارد: زنی که با قواعد این بازی خلاف اخلاق توافق ندارد.

درفیلم **عاشق پنج روزه** — ۱۹۶۱ —، زنی کسل و خسته ازطبقات عادی، عاشق جوانی پرشور و خیال پرداز می شود و جوان، آرزومندانه و مشتاق چنان ستایش و تکریمش می کند که زن نظیر آن را در خانه اش نمی یابد؛ هنگامی که جوان عشق خود را به او ابراز می کند و از او می خواهد که همسرش را ترک کند، زن از او جدا می شود: زیرا تنها با فرار از زندگی روزمره و پناه بردن به دنیای غیرواقعی تخیلی است که برای او عشق امکان پذیر می شود. «دبروکا» در فیلم هایش نشان می دهد که حقارت های اخلاقی، آزادی های روابط جنسی و نحوهٔ زندگی های مستقل چگونه فقط برتخریب درون آدمی، خلا و بی پناهی او نقاب می زند. و همین، دلیل اصلی آن سرخوردگی و تلخی است که در کمدی های او — با همهٔ ماهیت و ریتم پرداخت شدهٔ کمیک آن ها که البته ممکن است نادیده گرفته شود، زیرا چندان آشکار نیستند — دیده می شود.

«ژاک دونیول — والکروز»، زادهٔ ۱۹۲۰، درفیلم **آب دهان** — ۱۹۶۰ — همین مضمون را با نگاهی کم تر انتقادی و بیشتر خودپسندانه به کار گرفت: در قصری بزرگ در جنوب فرانسه، زنان و مردانی متشخص سرگرم خوش گذرانی با همدیگرند؛ «دونیول والکروز» این داستان را در رقصی دسته جمعی فشرده می کند و از تحلیلی عمیق چشم می پوشد.

20: J.Siclier.   21: Philippe de Broca.

«پی یر کاست»[۲۲]، زادهٔ ۱۹۲۰، فیلم هایش برعکس نمایشگر تلاش در زمینهٔ تجزیه و تحلیل است. این کارگردان نیز که در گذشته منتقد بوده است، در فیلم **دوران شباب** — ۱۹۶۰ — (یک فیلم سه اپیزودی که نخستین آن بر پایهٔ داستانی از «مُراویا» است و آدم را واقعاً به خود جلب می‌کند) کوشیده است تا رابطهٔ میان دو جنس مخالف را بررسی کند و «ظهور زن سالاری» را بشارت دهد؛ فیلم **فصل مردهٔ عشق** — ۱۹۶۱ — اندیشه ای است مرثیه گونه دربارهٔ امکانات عشقی سه جانبه، که درواقع آن جایی پایان می‌گیرد که «ژول وژیم» «تروفو» آغاز می‌شود. اما به همان اندازه که قالب تصویری فیلم های «کاست» ظریف و یکدست است، به همان اندازه نیز کلمات قصاری که شخصیت های او بی هیچ وقفه ای برزبان می آورند، روان و سریع جریان می‌یابند: درخشش بیانی این شخصیت ها، باعث می شود که حرکات ناخوشایند آن ها به چشم نیاید؛ فیلم چنان وانمود می‌کند که گویی برنامهٔ قهرمانانش — عشقی «شناخته شده» بدون ادعای مالکیت و شهوت غیرعقلایی — پیشاپیش عملی است؛ شخصیت های فیلم هستی برگزیدگانی را دارند که هیچ گاه با مشکلات زندگی در نبرد نبوده اند. نه تنها نزد «کاست»، بلکه حتی نزد «دونیول والکروز» و دیگر کارگردانان «موج نو» که محیط زندگی «پلی بوی ها»ی ثروتمند را برای فیلم هایشان مناسب تر می‌بینند نیز نشانه هایی از عناصر رنسانس — کلاسیک کارخانهٔ رؤیاسازی، زیر سرپوش مدرنیسم باب روز به چشم می‌خورد.

دو کارگردان دیگر «موج نو» که به شدت تحت تأثیر سرمشق های ادبی — مثلاً «کافکا» — قراردارند و مانند دیگر یاران خود از هیأت تحریریهٔ مجلهٔ «کایه دو سینما» به سوی فیلم کشانده شدند، «ژاک ریوت»، زادهٔ ۱۹۲۸، و «اریک رومر»، زادهٔ ۱۹۲۳، نام دارند که نخستین فیلم های خود را میان سال های ۱۹۵۸ و ۱۹۶۰ پدید آوردند، اما در ۱۹۶۲ موفق به نمایش آن ها شدند.

در فیلم **پاریس مال ماست** اثر «ریوت»، دختری به جست وجوی علل مرگ اسرارآمیز یک فراری اسپانیایی می‌پردازد و به هزارتویی مرموز از توطئه و نیرنگ و گمان کشانده می‌شود. آنچه نخست به نظر، توطئهٔ سازمان مخفی نئوفاشیستی آمده بود، تخیلات یک بیمار روانی امریکایی از کار درمی‌آید. تصویر میدان ها و خیابان های آشنای پاریس، با وجود شکل پردازی رئالیستی تصاویر، تبدیل به دورنمایی از کابوس ها می‌شود. **علامت شیر** اثر «اریک رومر» نیز پاریسی ستمگر و نامیمون را نشان می‌دهد. مردی امریکایی به امید ارثیه ای که نصیبش می‌شود، سرمایهٔ خود را به هدر می‌دهد و بعد امید را از دست رفته می‌بیند. او در شهری سوزان از آفتاب تابستان ناپدید می‌شود و طعم دشمنی و رنج را ازمردم وسنگ ها، به یکسان می‌چشد.

درمیان گروه ناقدان سابق سینمای جدید فرانسه، کارگردانانی را می توان یافت که در زمینهٔ فیلم های کوتاه دانش اندوزی کرده اند: در این جا باید از نام هایی چون «کریس مارکر»، «ژرژ فرانژو» و «آلن رنه» یاد کرد. این گروه، هم از نظر سنی و هم از نظر کاربرد موضوعاتی که الهام می‌گیرند، با مستندسازانی چون «تروفو»، «شابرول»، «گدار» و پیروان آن ها که به ساختن فیلم های

22: Pierre Kast.

بلند رو کرده‌اند، تفاوت دارند.

«کریس مارکر»، زادهٔ ۱۹۲۲، که در گذشته رمان‌نویس و مقاله‌پرداز بوده، تاکنون فقط دست به ساختن فیلم‌های کوتاه زده است. با همکاری «آلن رنه» فیلم مستندی دربارهٔ انهدام هنر سیاهان به‌نام **تندیس‌ها نیز می‌میرند** — ۱۹۵۱ — پدید آورد و پس از این فیلم، «مارکر» فیلم‌های مستند دیگری دربارهٔ سفرهایی که رفته بود ساخت: **یکشنبه در پکن** —۱۹۵۶—، **نامه‌ای از سیبری** —۱۹۵۸—، فیلمی دربارهٔ اسرائیل به‌نام **توصیف یک نبرد** — ۱۹۶۰ — و فیلمی دربارهٔ کوبا به‌نام **کوبا، آری**— ۱۹۶۱.

فیلم‌های «مارکر» را نمی‌توان تابع سبک شناخته شده‌ای دانست، این آثار به همان اندازه جزءِ فیلم‌های مستند به‌حساب می‌آیند که در زمرهٔ مقاله‌های فیلم شده، آثار تاریخی یا بررسی‌هایی ایدئولوژیک که با پیش‌داوری‌ها و محدودیت‌های داوری می‌رزمند. آنچه در این آثار درخورد توجه می‌نماید، نحوهٔ به‌کارگیری همه‌جانبه و جدید گفت‌وگوهاست که نسبت به‌تصویر در تضاد است و به‌فیلم ابعاد تازه‌ای می‌بخشد که در نتیجه، دخالت زمان‌های متفاوت را در سطوح مختلف و در گزارشی مستند و همچنین به‌کارگیری تصاویری پویا را امکان‌پذیر می‌سازد؛ «مارکر» به‌کمک این عوامل، تماشاگرش را مجبور به‌فاصله گرفتن می‌کند و ذهن او را به‌اندیشیدن وامی‌دارد. هریک از فیلم‌های «مارکر» نمایشگر چنین بدعتی در فرم و چنین برندگی و قاطعیتی در عکس‌العمل انتقادی است، به‌طوری که باید در وجود او یکی از بااهمیت‌ترین استعدادهای سینمای جدید فرانسه را جست‌وجو کرد.

در زمینهٔ فیلم کوتاه، «فرانژو» نیز به‌سهم خود اقدامات برجسته‌ای انجام داده است. «ژرژ فرانژو»، زادهٔ ۱۹۱۲، سال‌های سال در کنار «رنه» به‌عنوان استاد فیلم کوتاه فرانسوی شهرت داشت. در آثار «فرانژو» نیاز شدید به‌انتقاد اجتماعی با گرایش به‌سوررئالیسم و توصیف رویدادهای وهم‌انگیز و ترسناک درهم می‌آمیزد. «فرانژو» سوررئالیست در رپرتاژگونه‌ای که دربارهٔ کشتارگاه پاریس به‌نام **خون حیوانات** —۱۹۴۹— تهیه کرد، موفق شد از موضوعی چنین گرفته و تاریک، ظرایف و زیبایی شاعرانه‌ای ایجاد کند که نسبت به‌موضوع آن در تضاد بود؛ «فرانژو» به‌عنوان منتقد اجتماعی، هجونامه‌ای ساخت سخت و گزنده، دربارهٔ یک موزهٔ نظامی، تحت عنوان **آسایشگاه معلولین** — ۱۹۵۱.

آن همبستگی که فیلم‌های کوتاه «فرانژو» با موجودات درمانده از خود نشان می‌دهند، همچنین استعداد او در شناخت بیهودگی‌ها و نیز «زهرخند» او، درنخستین فیلم بلندش **سری در برابر دیوارها** —۱۹۵۸— نیز به‌چشم می‌خورد که در آن به‌دفاع از بیماران روحی می‌پردازد و علیه رفتار غیرانسانی با آن‌ها قیام می‌کند؛ اما در عین حال مرز میان دنیای «سالم» و «بیمار» را، بی آن که توجهی را برانگیزد، بازمی‌گذارد. بدیهی است که قصهٔ قراردادی و قشری فیلم در حد ابداع تصویری آن نبود؛ «فرانژو» با فیلم **چشم‌های بی‌صورت** — ۱۹۶۰ —، همگان را به کلی مأیوس کرد: گرایش او به‌تصاویری وهم‌انگیز و شاعرانه در این‌جا به‌صورت شیوهٔ کاری درآمد که بعدها فقط به‌زحمت

می‌توانست خود را از بند این دسیسه های کلیشه ای رها سازد.

چنین می‌نماید که «فرانژو» با نخستین سال های گرایشش به ساختن فیلم های بلند، ستیغ رفیع آثارش را پشت‌سر گذاشته باشد. این موضوع برعکس در مورد «آلن رنه»، زادهٔ ۱۹۲۲، صدق نمی‌کند. «رنه» امروزه برجسته‌ترین و امیدبرانگیزترین شخصیت سینمای جدید فرانسه است؛ آثار او برفراز و درورای آثار «موج نو» قرارگرفته است. او پیش از ساختن نخستین فیلم بلندش، مجموعه ای از فیلم های کوتاه با ارزش آفریده بود. «رنه» که ابتدا در مدرسهٔ عالی سینمایی پاریس — ایدک [۲۳] — تحصیل کرده بود، کار خود را با ساختن شماری فیلم های کوتاه در زمینهٔ هنرهای تجسمی آغاز کرد: **وان گوگ** — ۱۹۴۸ —، **گوگن** — ۱۹۵۰ —، **گرنیکا** — ۱۹۵۰ —، و **تندیس ها نیز می‌میرند** — ۱۹۵۱.

از همین آثار آشکار است که «رنه» می‌کوشد تا در آثار هنری، نقبی به گذشته بزند: در «وان گوگ»، درام زندگی نقاش از روی تابلوهای او جان‌می‌گیرند؛ «گرنیکا» بیش از آن‌که به «پیکاسو» بپردازد، فیلمی است دربارهٔ جنگ اسپانیا که ضمناً شعر «پل اِلووار» را درمتن دارد.

موضوع خاطره درفیلم بعدی «رنه» (فیلمی مستند دربارهٔ کتابخانهٔ ملی به‌نام **تمام خاطرات دنیا** — ۱۹۵۶ —) و همچنین در فیلم (**شب و مه** — ۱۹۵۵) دربارهٔ اردوگاه های کاراجباری و درواقع بهترین فیلمی که تاکنون در این زمینه ساخته شده است به شدت به‌چشم می‌خورد.

«رنه» فیلم های مستند آرشیو و مهم تر از آن اسناد دهشتناکی را که دربارهٔ گشودن درِ این اردوگاه ها (در ۱۹۴۵) در اختیار داشت دریک فیلم — که با حرکتی آرام از درون این اردوگاه ها گرفته شده است — ادغام می‌کند؛ به‌علاوه این قسمت که رنگی فیلم برداری شده — نسبت به فیلم های سیاه و سفید اخبارهفته — خود برتأثیر آن می افزاید و برتمامت هولناک بودنش تأکید می‌کند.

نخستین فیلم بلند «رنه»، **هیروشیما، عشق من** — ۱۹۵۹ — نیز مانند فیلم «شب و مه»، به موضوع خاطرات گذشته می‌پردازد. یک زن فرانسوی که برای فیلم برداری به ژاپن رفته است با مردی ژاپنی آشنا می‌شود. آن ها به همدیگرعلاقه‌مند می‌شوند، اما زن به‌هنگام آشنایی با مرد ژاپنی، به‌یاد خاطرهٔ نخستین عشق خود در دوران اشغال آلمان ها می افتد و ازنوبا این خاطرهٔ گذشته زندگی می‌کند؛ زمان حال و گذشته درهم می‌آمیزند. «رنه» به جست‌وجو درمسألهٔ خاطره و فراموشی درقلمرو زندگی شخصی می‌پردازد؛ به خاطرهٔ زن فرانسوی ازعشق گذشته و جنگ؛ لیکن درعین حال موضوع فیلمش را با فاجعهٔ هیروشیما پیوند می‌زند.

این اخطار سوزاننده را نباید فراموش کرد و باید باورداشت که همه چیز همیشه فقط دریک کشور و دریک زمان روی نمی‌دهد، یعنی این اخطار را که نمی‌توان آن‌را در «شب و مه» نشنیده گرفت، ازفیلم «هیروشیما، عشق من» نیزبه گوش می‌رسد.

تمامی سکانس نخست فیلم، یعنی «مقدمهٔ» (پرولوگ) آن‌که با حدیث نفس (مونولوگ) قهرمان زنِ داستان همراهی می‌شود، از صحنه های تکان دهندهٔ عشق بازی و فیلم های اخبارهفتگی در

23: I.D.H.E.C.

مورد فاجعهٔ بمب اتمی — که در یکدیگر ادغام شده اند— تشکیل یافته است. دو تن که همدیگر را در آغوش گرفته اند دیده می‌شود، و بلافاصله تصاویری از موزهٔ هیروشیما پدیدار می‌گردد که قهرمان زن داستان آن را تماشا کرده است. دوربین با حرکتی افقی از روی ویرانی ها و زخمی های باندپیچی شده می‌گذرد و جزئیات این حادثهٔ هولناک را ثبت می‌کند.

در پایان، خاطرهٔ این عشق گذشته و حال و خاطرهٔ هیروشیما به یک پرسش منتهی می‌شوند: آیا می شود و باید آنچه را به ظاهر فراموش نشدنی است، از یاد برد؟ «رنه» با «هیروشیما، عشق من» طرحی را در فیلم به اجرا گذاشت که تا آن زمان به کار گرفته نشده بود و بدین‌سان امکانات بیانی تازه ای به فیلم داد که تا آن وقت مختص رمان نو بود.

«هیروشیما، عشق من» دریچهٔ یک قلمرو کامل تحلیل روانی را به دنیای فیلم بازکرد و امکان داد تا معادل مناسبی برای این حادثهٔ روانی، با همهٔ جزئیات و تضادهایش یافته شود. با این همه «رنه» برای برقراری این ارتباط روانی نیاز به این نمی‌دید که از بیراههٔ سنتی کاربرد قصه به آن برسد: در این جا افکار و احساسات به یکسان در شکل طبیعی خود ظاهر می‌شوند؛ درون شخصیت ها کاویده می‌شود، بی آن که همذات پنداری به شکلی غیرانتقادی صورت گرفته باشد.

خاطره های واقعی و خیالی، زمان حال و گذشته، هر یک در ساختار مستقل خود به شکل آگاهی عکاسی شده بر پرده تصویر می‌شوند. یک نگاه، و یک حرکت در زمان حال باعث پدیدآمدن تداعی هایی از ژرف ترین قشرهای حافظه می‌گردد و همچون تصویری منفجر شده، مسیر داستان را قطع می‌کند. دیالکتیک فراموشی و خاطره — که موضوع اصلی فیلم «هیروشیما، عشق من» را تشکیل می‌داد— در فیلم بعدی «رنه»، یعنی در **سال گذشته در مارین باد** — ۱۹۶۱ — از مفاهیم اخلاقی و انتقادی رهایی می یابد و برعکس، فیلم، شکلی شفاف تر و دقیق تر به خود می‌گیرد. فیلم نامهٔ این اثر را «آلن رب گری یه»[۲۴] نویسندهٔ فرانسوی نوشت که به عنوان پیشوای «رمان نو» شناخته شده است. چنین می‌نماید که سناریست، طرح فیلم را در فیلم نامهٔ خود ریخته است، اما این طرح به هنگام اجرا توسط «آلن رنه»، همان خصلت دوگانهٔ تشابه انتزاعی و هیجان عاطفی را به خود گرفته که معرف فیلم است.

«سال گذشته در مارین باد» واقعیات ظاهری را به اجزایی متناسب تجزیه می‌کند که به شکل تصاویری «کوبیستی» و پرمفهوم ظاهر می‌شوند. در راهروهای پر پیچ وخم قصری بزرگ که ظاهراً می‌تواند هتلی باشد (و شاید یک کلینیک پزشکی)، مردی با زنی برخورد می‌کند. مرد می‌کوشد خاطرهٔ گذشته توأمانشان را در زن بیدار کند، زیرا آن طور که گفته می‌شود آن ها سال گذشته یک بار دیگر با همدیگر برخورد کرده و عاشق هم شده‌اند و حتی نقشهٔ فراری را توأمان طرح ریزی کرده‌اند؛ اما زن تمامی این وقایع را انکار می‌کند. مرد تصویر گذشته را با همهٔ جزئیاتش به زن می فهماند و فیلم این رویداد را بدون تداوم و درست به همانگونه که در ضمیر شکل می‌گیرد به زمان حال برمی‌گرداند.

24: Alain Robbe-Grillet.

این که آیا این گذشته واقعاً وجود داشته، یا ناشی از خیال و آرزوست، یا تداعی رویدادهای زمان حال است یا رؤیاهایی است که به سرعت برق می‌گذرند، فیلم تا پایان بدان پاسخی نمی‌دهد. برای هریک از این حدس ها دلایلی وجود دارد. این حدس که همه چیز می‌تواند تداعی رویدادهای زمان حال باشد، واین حدس که تداخل برق آسا وسریع رویدادهای متشابه — که درعین حال هم درزمان حال و هم درزمان «گذشته» می گذرند و «وانمود» می شود که در گذشته جریان دارند— و این حدس که این صحنه‌ها ممکن است خیال و رؤیا باشند، تصاویر تکان دهنده و غیرعادی تمرین‌های تیراندازی بازدید کنندگان قصر، ویران شدن ناگهانی دیوارپارک و آدم هایی که راست و بی حرکت در محیط خود ایستاده اند، همه وهمه می‌توانند مدرک باشند.

درپایان، فیلم، دربرابر این تعبیرات گوناگون، نتیجه گیری خاصی نمی‌کند؛ «سال گذشته در مارین باد» چیزی جز اندیشه ای سینمایی درباب امکانات تسلط عینی برر ویدادها نیست که فقط در کلیت تضادهای خود خلاصه می‌شوند. آنچه در مورد فیلم انکارناپذیر می‌نماید، ارزش و مقام استثنایی آن است از نظر فرم، شفافیت متضاد زبان و سنجیدگی و کمال ساختارش. برخلاف «هیروشیما، عشق من»، «سال گذشته در مارین باد» به توصیف دنیایی فارغ از قراردادهای ملموس می‌پردازد که در آن، رابطهٔ افراد با آینده قطع شده است و چنان است که در خلأ درنوسانند؛ و این موضوع سبب شده است که بدان ایراد بگیرند که دنیایی در خود بسته و طرفدار هنر برای هنر است.

داستان این فیلم درعمل بلافاصله فراتر از خود نمی‌رود، بلکه هربار به فرم آن بستگی پیدا می‌کند. اما درعین حال این دنیای فاقد دیدگاهِ (پرسپکتیو) «سال گذشته در مارین باد»، که در آن آدمیان همچون زندانیان حرکت می‌کنند، به نظر می‌رسد که تصویر استعاری و پیچیده‌ای از زندگی امروزی را درخود داشته باشد.

چنین می‌نماید که فیلم های «ژان روش»[۲۵]، زادهٔ ۱۹۱۷، که به آن برچسب «سینمای حقیقت» زده اند، نمایشگر عکس آن گرایش هایی است که اکثر کارگردانان «موج نو» در آثارشان از خود نشان داده اند. «روش» می‌کوشد در آثارش، مستندوار به جست وجوی حقیقت بپردازد و تا آن‌جا که ممکن است نیاز به دخالت کارگردان را از بین ببرد. «روش» را اغلب دنباله رو «ژیگا ورتف»، کارگردان شوروی دانسته اند؛ تفاوت سبک کار او نسبت به شیوهٔ کار «ورتف» در زمینهٔ «کینو— پراودا»[۲۶] در این است که او به خود کاری[۲۷] چشم ثبت کنندهٔ سینما اعتماد کم تری دارد و برمصاحبه و بدیهه سازی تأکید بیشتری می ورزد و آن را تا حد روشی هنری ارتقا می‌بخشد.

«روش» نخست دانشمندی نژادشناس بود، و نخستین فیلم های کوتاه او که به سفارش موزهٔ مردم شناسی افریقا ساخته شد، نمایشگر روش های تحقیقی دانشمندی نژادشناس است: **فرزندان آب**

25: Jean Rouch.

۲۶: سینما— حقیقت.

27: Automatismus.

—۱۹۵۳—، **اربابان دیوانه** —۱۹۵۵— و **مورو نابا** —۱۹۵۹. در حالی که در این فیلم‌ها بیشتر به قبایل و کشورهای بدوی و در حال رشد افریقایی نظر دارد، در فیلم **من، یک زنگی** —۱۹۵۸—، به تحقیق دربارهٔ آگاهی های آن دسته از سیاهانی می‌پردازد که جزو طبقهٔ کارگر شهرهای بزرگ به شمار می‌آیند. «روش» در این فیلم برای نخستین بار روش بدیهه گونه و مستندپرداز خود را به کار می‌بندد: دوربین دیده‌های چند سیاه‌پوست اهل «ترایش ویل» را در حومهٔ شهر «ابی جان»، پایتخت جمهوری ساحل عاج، دنبال می‌کند؛ «روش» بعدها بازیگرانش را آزاد می‌گذارد تا دربرابر تصاویر صامتی که می‌گذرد فی البدیهه نظر خود را دربارهٔ دیده‌هاشان بازگو کنند.

از تغییر ناگهانی صحنه‌های تفریحی و خنده‌دار به اپیزودی جدی، از خودبه‌خودی نوشتهٔ متنی که فی البدیهه گفته می‌شود، درفیلم «من، یک زنگی»، تصویری نافذ از آگاهی وشناخت سیاهانی که در راه تساوی حقوق خود تلاش می‌کنند، به دست می‌آید.

درفیلم **هرم انسانی** — ۱۹۶۰ — نیز «روش» روی همان موضوع موردعلاقه اش —یعنی فرایند تساوی حقوق ملت های سیاه افریقا— کار می‌کند، اما این بار بدیهه‌پردازی را به طور کامل، مبنای کار خویش قرارمی‌دهد؛ «هرم انسانی» تجربه‌ای بود که برآیند آن پیش از آغاز فیلم برداری به هیچ وجه پیش بینی پذیر نبود: شاگردان دختر و پسر سیاه و سفید یک کلاس مختلط مدرسهٔ فرانسوی ها در افریقا، زندگی گروهی شان را طی یک دورهٔ سال تحصیلی دربرابر دوربین بازی می‌کنند. در آغاز فیلم می‌بینیم که چگونه «روش» دربارهٔ طرح فیلم با جوانان بحث می‌کند و درپایان، جوانان خودشان وقایع را تفسیر می‌کنند. قدرت اقناع کنندگی فیلم وقتی شکسته می‌شود که در وقایع ثبت شدهٔ مستند، به روشنی نشانه‌هایی از یک بازی اختراعی که حتی از به کارگیری و پیچ وتاب های ملودراماتیک ابایی ندارد، کشف می‌شود.

در این جا نیز مانند **وقایع یک تابستان** — ۱۹۶۱ — که «روش» درفرانسه آن را پدیدآورد، این تلاش آشکار بود که کوشیده است ازبه کارگیری تخیل متداول سینماتوگرافیک جلوگیری کند و اجازه دهد که تماشاگر در فرایند جریان هر واقعه مستقیماً شرکت داشته باشد. «حقیقت» را نه به شکل نتیجه‌ای تمام شده، بلکه به هنگام تکامل و شکل گرفتنش، باید برپردهٔ سینما ترسیم کرد. در «وقایع یک تابستان»، «ادگار مورن»[28]، جامعه شناس فرانسوی (و تئوریسین سینما) دربرابر دوربین با یک کارگر، یک محصل و زنی که در گذشته در بازداشتگاه های کاراجباری بوده است، صحبت می‌کند و باردیگر سیاهان نیز درفیلم ظاهر می‌شوند.

گفت وگوها از این پرسش پیش پا افتاده آغاز می‌شود که آیا کسی می‌تواند در زمان و مکانی مشخص سعادتمند بماند؟ «روش» بار دیگر در این فیلم موفق می‌شود لحظه هایی از حقیقت را ثبت کند، مثلاً وقتی دوربین موفق می‌شود که آشفتگی و شرمساری دو جوان را پس از شنیدن نقش نمرهٔ خال کوبی شدهٔ بازداشتگاه های مرگ بر بازوی زنی، ثبت کند.

28: Edgar Morin.

«روش» برآن است که با تحلیل عمیق زوایای فکر و احساس فردی، به‌نتایجی در قلمرو آگاهی های اجتماعی و گروهی برسد. اما در برابر این خواسته، محدودیت آگاهانهٔ افرادی که در معرض پرسش قرارمی‌گیرند به مقابله می آید؛ در این تحلیل عینی همچنین باردیگر نشانه هایی از کشف و تخیل با یکدیگر درهم می‌آمیزند: فرد در برابر دوربین شروع به «بازی» می‌کند. با این همه فیلمِ «وقایع یک تابستان» برخوردار از نیروی افسون کننده ای است. مضمون فیلم، نحوهٔ شکل گیری خودِ فیلم است. در این جا با وجود پرداختن به‌فرد، هدف اصلی، همان واقعیت است در تعارضات اجتماعی، روانی و ایدئولوژیکی اش. در این مسأله، فیلم های «روش» به آثار «مستقل» نیویورکی ها نظیر **سایه**، **بازگشت**، **افریقا** و **چشمان شیطان** شباهت دارد. مکتبی که «روش» از آن پیروی می‌کند، می‌تواند واحد[۲۹] تازه‌ای از واقعیت را به سینمای فرانسه تزریق کند و آن را در برابر فرم های آرام «موجِ نو» از خشکیدن برهاند.

تداوم نئورئالیسم

در ایتالیا مرحلهٔ گذار ازنسل «تثبیت شده ها» به کارگردانان جوان، به‌مراتب راحت‌تر از نمونهٔ آن در فرانسه صورت پذیرفت. در حالی که درفرانسه با ظهور «موج نو» بحرانی درسینمای سنتی پدیدآمد، در ایتالیا، آثار سینما گران جوان تقریباً همزمان با آخرین آثار «ویسکونتی»، «فلینی» و «آنتونیونی» عرضه گردید. فیلم های «جوانانِ» ایتالیایی نافی آثار پیشینیان خود نیستند، بلکه برعکس ریشه در آن‌ها دارند و یا از سنت های یگانه و همانندی سرچشمه گرفته اند. مسیر اصلی و واقع گرایانه ای که سینمای ایتالیا از دوران نئورئالیسم طی می‌کند، در آثار جوان‌ترین کارگردانان این سرزمین نیز مشاهده می‌شود؛ حتی نسل دههٔ شصت گرایش های آشکارتری نسبت به‌نئورئالیسم از خود نشان می‌دهد.

نخستین نمایندگان این نسل سینمایی جدید که درسینمای درحال رشد ایتالیا به‌سخن درآمد، «فرانچسکو مازلی»[۳۰]، زادهٔ ۱۹۳۰، بود. او در سال ۱۹۵۳ به‌ساختن اپیزود «کاترینا ریگولینورا» درفیلم **عشق درشهر**، اثر «زاواتینی» پرداخت؛ نخستین اثر مستقل او **گمراهان** —۱۹۵۴— بود؛ فیلمی که در آن، درپایان جنگ، فرزندانِ یک زنِ بزرگ مالک را که با آلمان ها پیمان دوستی بسته بود در برابر این تصمیم مردد نگه می‌دارد که یا باید با محیط خود قطع رابطه کنند و یا با نهضت مقاومت همکاری، و یا راهی را همچنان ادامه دهند که نیاز به مقاومت کم تری دارد.

«مازلی» این تعارض ها را به‌دقیق‌ترین شکل ممکن عرضه کرد و نشان داد که از استعداد سینمایی فوق العاده‌ای برخوردار است. آنچه در نخستین اثر «مازلی» درخورد توجه می‌نماید، به‌کارگیری موضوعات آغازین فیلم های نئورئالیستی است. «مازلی» همین نگرش را نتوانست در فیلم های بعدیش همچنان حفظ کند؛ نه در فیلم **زن روز** —۱۹۵۶— و نه در **وارثین تخت و تاج**

29: Dosis. 30: Francesco Maselli.

— ۱۹۶۰.

«وارثین تخت و تاج» نشان دهندهٔ «زندگی شیرین» بازماندگان ثروتمندی است در یک شهر متوسط ایتالیای امروز؛ لیکن «مازلی» با پرداخت سادهٔ سینمایی خود، از برّندگی و قاطعیت موضوع کاسته است. اخیراً نیز شمار بسیاری از کارگردانان جوان ایتالیایی دوباره خود را در آثارشان سرگرم مسائل جنگ و فاشیسم کرده‌اند؛ فیلم‌های آن‌ها در پی شناخت این مسأله‌اند که سنت‌های نهضت مقاومت چگونه بوده است که در سال ۱۹۴۵ آن همه امیدوار کننده بود، لیکن به زودی به دست فراموشی سپرده شد. هدف این فیلم‌ها که باردیگر به مسألهٔ نهضت مقاومت می‌پردازند این است که رفتار و عکس العمل‌های ایتالیایی‌ها را در دوران فاشیسم تحلیل کنند.

علت شکست بورژوازی ایتالیا را در رویارویی با فاشیسم، فیلم‌های **تابستان وحشی** اثر «والریو زورلینی»[31]، زادهٔ ۱۹۲۶، و **شب طولانی ۴۳** — ۱۹۶۰ — اثر «فلورستانو وانچینی»[32]، زادهٔ ۱۹۲۵، پی می‌گیرند.

«تابستان وحشی» ماجرای قصهٔ عشقی را از جوانان محیط اعیانی در دوران جنگ توصیف می‌کند که فقط صفحاتِ موسیقی آن‌ها می‌تواند جلب نظر کند؛ قهرمان «شب طولانی» فرزند بورژوای مرفهی است که قاتل فاشیست پدرش را بعدها به جرگهٔ دوستانش می‌پذیرد، چون «راه درستش همین است». «وانچینی» نمونه‌ای کامل از سینمای تاریخ معاصر را عرضه می‌کند: بدون تحمیل فصاحت و بلاغت سینمایی به اثرش، آرام و در سکوت، هم پیمانی قاتلان دیروزی را با پیروزمندان امروزی به ما نشان می‌دهد.

فیلم دیگری که در حلقهٔ این نوع آثار جای دارد و به تحلیل گذشتهٔ نزدیک می‌پردازد، **کاپو** — ۱۹۶۰ — اثر «جیلوپونته کوروو»[33]، زادهٔ ۱۹۲۱، است که داستان آن در یک اردوگاه کاراجباری آلمان‌ها می‌گذرد.

«جولیانو مونتالدو»[34]، زادهٔ ۱۹۳۱، با فیلم **شکارکبوتر** — ۱۹۶۱ —، به توصیف مسیر حرکت مردی جوان می‌پردازد که آزادانه به گروهی از برگزیدگان طرفدار «موسولینی» می‌پیوندد و بعد به تدریج به سرشت حقیقی استیلاگری فاشیسم پی می‌برد.

اما در آن گروه از کارگردانان مستعد و جوانی که با گذشته به صورتی مستقیم درگیر نشدند نیز علاقه‌ای شدید به موضوع‌های اجتماعی به چشم می‌خورد. «الیو پتری»[35]، زادهٔ ۱۹۲۸، در مرکزثقل فیلمش **قاتل** — ۱۹۶۱ —، شخصیت یک شهرت طلبِ زن‌باره و فرصت طلب را نشان می‌دهد که از پول دیگران زندگیش را تأمین می‌کند.

«ارمانو اولمی»[36]، زادهٔ ۱۹۳۱، که با چند فیلم مستند کار خود را آغاز کرده بود، در نخستین

31: Valerio Zurlini. 32: Florestano Vancini.
33: Gillo Pontecorvo. 34: Giuliano Montaldo.
35: Elio Petri. 36: Ermano Olmi.

فیلمش **شغل** — ۱۹۶۱ —، شرح می‌دهد که چگونه جوانی خجول از حومهٔ شهر به میلان وارد می‌شود تا در کنسرسیومی بسیار قدیمی برای خود کاری دست‌وپا کند. برای به دست آوردن این شغل ناچار است به پرسش های بیهوده و ملال آور بسیاری درزمینهٔ روانشناسی پاسخ دهد؛ پس از کامیابی در آزمون همگانی، شغل کمک کارمندی را به دست می‌آورد؛ و سرانجام به صف کارمندان می‌پیوندد. «شغل» اثری است طنزآمیز به شیوهٔ «گوگول»؛ این فیلم برخوردار است از صحنه های دقیقی از کارهای روزانهٔ اداری: احترامی که برای کارمندان متقدم قائل می‌شوند؛ گفت و شنودهای یکنواخت، و بی هدف بودن هرنوع فعالیتی؛ لذا آشکار است که «اولمی» در حقیقت فقط به ترسیم کاریکاتوروار این دنیا می‌پردازد.

«ویتوریو دِسِتا»[37]، زادهٔ ۱۹۲۶، شاید برجسته ترین استعداد درمیان کارگردانان جوان ایتالیا، باشد. «دِسِتا» کارش را با چند فیلم نبوغ آسای مستند دربارهٔ سیسیل آغاز کرد. نخستین فیلم بلند او **راهزنان در اوروگوزولو** — ۱۹۶۱ —، درواقع تا اندازهٔ زیادی به شیوهٔ فیلم های مستند ساخته شده است و به صورتی مستقیم دنباله رو «زمین می‌لرزد» «ویسکونتی» است.

داستان «راهزنان در اوروگوزولو» درمیان چوپانان فقیر ساردینی روی می دهد که درنتیجهٔ بی توجهی مسؤولان، روزبه روز بیشتر با جامعه مخالف می‌شوند و به بی قانونی می‌گرایند. «دِسِتا» فقط با هنر پیشگان غیرحرفه ای کار می‌کرد؛ فیلم در هر بخش جزیی اش نمایشگر واقع گرایی است. در این جا هیچ چیز تنظیم شده نیست؛ حقایق هر کدام به زبان خود سخن می‌گویند؛ رویداد و محیط، کلیتی یکپارچه را تشکیل می‌دهند؛ «راهزنان اوروگوزولو» در شکل بی ادعای خود و با مضمون انتقادیش جزو قاطع ترین آثاری است که در سینمای ایتالیا پس از ۱۹۶۰ پدیدآمده است. بدیهی است که شیوهٔ کارنئورئالیستی «دِسِتا» به شکلی، با موضوعات او پیوند خورده است.

اما توجه به ولایات عقب افتادهٔ جنوب ایتالیا هنوز در فیلم ها به‌چشم می‌خورد: «فرانچسکو روزی» که در ۱۹۵۸ با فیلمی به‌نام «رزمجویی» علیه دیکتاتوری سرمایه داران ناپلی به پا خاسته بود، در ۱۹۶۲ با کمک بازیگران غیرحرفه ای فیلمی دربارهٔ راهزن سیسیلی «جولیانو» پدیدآورد، به‌نام «سالواتوره جولیانو».

«روزی» به‌فیلمش که از مرگ «جولیانو» آغاز می‌شود، ساختاری قصه وار داد و در چند بازگشت به گذشته، سرگذشت راهزن و تشکیلات مافیا را بازسازی کرد. فیلم در آغاز برخوردار از شکلی مستند گونه بود؛ اما فیلم برداری مؤثر و تکنیک برش آن — که ایجاد تضادی سخت می‌کرد— در خدمت تعلیق و هیجان به کار گرفته شد. بدیهی است که سینمای جوان ایتالیا نیز دارای کارگردانانی است که آثار تجاری و معمولی می‌سازند، مانند «ماورو بولونی نی»[38]، زادهٔ ۱۹۲۳؛ اما درمجموع چنین می‌نماید که نسل جدید سینمای ایتالیا، بازگشت به‌زندگی خصوصی راکه درفیلم های اکثر کشورها به‌چشم می‌خورد، به‌زحمت می‌پذیرد. این نسل برآن است که به‌زعم نئورئالیسم، بدون سازش با

37: Vitorio de Seta. 38: Mauro Bolognini.

قدرت های حاکم، آئینه ای انتقادی در برابر جامعهٔ خود بگیرد.

دیگر کارگردان جوان ایتالیایی «مارکو فره ری»[۳۹] در اسپانیا کار می‌کند. در این کشور ظهور «باردم» و «برلانگا» بسیاری از استعدادهای جوان را برآن داشته است که با بسیاری ازمسائل روزانهٔ زندگی به شکلی انتقادی برخورد کنند.

شرکت تولیدی جدیدی به‌نام «فیلم ۵۹» این امکان را فراهم ساخت تا «کارلوس سورا»[۴۰]، فارغ التحصیل و دستیار انستیتو سینمایی «لوس گلفوس»، فیلمی دربارهٔ زندگی جوانان حاشیه‌نشین شهرمادرید بسازد؛ فیلمی تلخ و مستند.

«فیلم ۵۹» و «اونین چی» (شرکت کوچک دیگری که «باردم» درآن کار می‌کرد) «لوییس بونوئل» را به کشور فراخواندند و امکان ساختن «ویرید یانا» را فراهم کردند.

فیلم های بهتر «فره ری»، **آپارتمان کوچک** —۱۹۵۹— و **ماشین کوچک** —۱۹۶۰— برشالودهٔ فیلم‌نامه های «رافائل آزونا»[۴۱] ساخته شده اند. «آپارتمان کوچک» به‌تشریح مانور ترسناکی می‌پردازد که زوجی جوان صورت می‌دهند تا به آپارتمانی دست پیدا کنند: مرد جوان پیرزنی را می‌فریبد و عاشق خود می‌کند و با وی پیمان زناشویی می‌بندد؛ وقتی پیرزن می‌میرد، مرد حق دارد آپارتمان را تصاحب کند و این بار با عروس «واقعی» ازدواج می کند. در «ماشین کوچک» پیرمردی در آرزوی صندلی چرخداری است، زیرا بدین وسیله راحت تر می‌تواند میان دوستان علیل خود باشد تا میان منسوبین خودخواهش؛ وقتی منسوبین او چنین صندلی چرخداری را برایش فراهم نمی‌کنند، می‌کوشد آن ها را مسموم کند و پول خرید آن را از آن ها بدزدد. در هر دو فیلم زهرخندی خشمگین وجود دارد و هردو ازنمایش سرشکستگی های قهرمانانشان چیزی فروگذار نمی‌کنند.

این خصوصیات در چند صحنهٔ بیمارگونهٔ شاعرانه، مانند صحنهٔ مراسم خاک سپاری شادمانه در فیلم «آپارتمان کوچک» و در صحنهٔ پایانی «ماشین کوچک» که در آن، پیرمرد در صندلی چرخدارش نشسته است و پلیس های موتورسوار او را با خود می‌برند، به‌چشم می‌خورد. پس از جنجالی که «ویرید یانا»ی «بونوئل» ایجاد کرد، باردیگر سانسور، چهرهٔ کریه خود را نشان داد و آزادی شکنندهٔ سینمای اسپانیا به خطر افتاد.

کارگردانان «سینمای آزاد» انگلیس

تجدید حیات سینمای انگلیس در حوالی سال های دههٔ شصت، مانند سینمای فرانسه، در هیأت های تحریریهٔ مجلات سینمایی نضج گرفت و به‌صورت فیلم های کوتاه پدیدار گردید. ارگان سرمایه گذاری دولتی، «انستیتو سینمایی انگلیس»، «سایت اندساوند» و «بولتن ماهیانهٔ فیلم» برای شمار فراوانی از

39: Marco Ferreri. 40: Carlos Saura.
41: Rafael Azona.

علاقه‌مندان جوان سینما این امکان را فراهم ساختند که در نقد سینمایی دست به آزمایش بزنند. در همین مجله‌ها بود که «لیندسی آندرسون»[۴۲]، زادهٔ ۱۹۲۳، (یک اسکاتلندی متولد هند و پایه گذار مجلهٔ سینمایی چپ گرا و کوته عمر «سکانس») و «کارل رایتس»[۴۳]، زادهٔ ۱۹۲۶، اهل چکسلواکی — که کتابی هم دربارهٔ برش فیلم نوشته است — و «تونی ریچاردسون»[۴۴]، زادهٔ ۱۹۲۹، منتقد و کارگردان تآتر، مقالاتی به رشتهٔ تحریر درآوردند. آن‌ها بخشی از هزینهٔ نخستین فیلم‌های کوتاه خود را خودشان برعهده گرفتند و قسمتی نیز توسط بنیاد تجربی «انستیتو سینمایی انگلیس» تأمین گردید و سینمای همین مؤسسه (به‌نام «سینمای ملی»)، و در سال ۱۹۵۶ به‌نام «سینمای آزاد») نخستین برنامهٔ خود را، شامل فیلم‌های کوتاهی از سینماگران جوان، عرضه کرد؛ برنامه‌های بعدی در سال ۱۹۵۷ ادامه یافت.

بهترین این فیلم‌ها درواقع ادامه دهندهٔ سنت «همفری جنینگز» و مکتب سینمای مستند بودند. بدیهی است که این ادامهٔ سنت، به‌شکل تقلید از سرمشق‌های گذشته صورت نگرفت: فیلم‌های «جنینگز» در بحبوحهٔ جنگ و در همبستگی ملی و پایداری در برابر خطر تهدیدآمیز هجوم آلمانی‌ها پدیدآمده بود. فضای سال‌های پنجاه پس از نتایج مشکوک تجربه‌های حزب کارگر و دوران بازسازی «Tory» و به‌مناسبت ماجراجویی‌های سوئز، انتظار واکنش‌های دیگری را از مستندسازان داشت.

«لیندسی آندرسون» در فیلم **ای سرزمین رؤیا** — ۱۹۵۳ — تصویری تکان دهنده از پارک تفریحات در سواحل جنوبی انگلیس به دست می‌دهد. در فیلمی دیگر به‌نام **هر روز غیر از کریسمس** — ۱۹۵۷ — که بعدها ساخت، به‌توصیف فعالیت‌های شبانهٔ بازار بزرگ مرکزی «کاونت گاردن» می‌پردازد و سرانجام با ساختن فیلم **حرکت به‌سوی آلدرماستون** — ۱۹۵۹ — به‌عنوان بلندگوی نهضت ضدبمب اتمی درمی‌آید.

«کارل رایتس» و «تونی ریچاردسون» در فیلم **ماما اجازه نمی‌دهد** — ۱۹۵۶ — کلوب جازی را در لندن توصیف می‌کنند. «رایتس» در فیلم نیمه بلند مستند خود تحت عنوان **ما جوانان لمبت هستیم** — ۱۹۵۸ — به‌مسألهٔ فعالیت‌های جوانان در ساعات بیکاری می‌پردازد. هریک از این فیلم‌ها می‌کوشد واقعیت معاصر را در برش‌های کوچکی ثبت کند؛ فیلم‌های «سینمای آزاد» در پی ترکیب حجیم‌تری، نظیر آنچه درفیلم‌های «جنینگز»، «روتا» و «رایت» مشاهده می‌شد، نبودند.

رفتار و شیوهٔ کار فرد فرد کارگردانان متفاوت است: «رایتس» درفیلم‌های مستندش ناظری است حساس که رفتار و خصوصیات انسان امروزی را در جامعهٔ مدرن توصیف می کند؛ برخوردش با قهرمانان جوانش دوستانه است؛ اعمال آن‌ها را در گریز از یکنواختی زندگی روزانه، با احساس توصیف می‌کند.

42: Lindsay Anderson. 43: Karl Reiz.
44: Tony Richardson.

فیلم های «آندرسون» (نسبت به فیلم های «رایتس») تفاوت های بسیاری دارند؛ آن جا که «رایتس» فقط یادداشت می‌کند، «آندرسون» به توصیف می‌پردازد. در «ای سرزمین رؤیا» و «هر روز غیر از کریسمس»، مکانیسم نهادها را مشاهده می‌کند: تفریحات سازمان یافته و کار سازمان یافته را. «حرکت به سوی آلدرماستون» نمایشگر باور او به فعالیت های سیاسی است.

جنبش «سینمای آزاد» از نظر زمانی با ظهور **مردان جوان خشمگین** در رمان ها و ادبیات تآتری همزمان بود. پیوند آن ها از طریق تأسیس مؤسسهٔ Wood Fall-Production توسط «جان آزبورن»[۴۵]، نویسندهٔ تآتر صورت پذیرفت.

این موسسه از سال ۱۹۵۸ فیلم های بسیاری تهیه کرد که در آن ها، تجدید حیات سینمای انگلیس متجلی گردید. کامیابی نویسندگان جوان، پیشاپیش زمانی آغاز شد که تهیه کننده‌ای به نام «جک کلایتون»[۴۶] از روی رمان «جان براین»[۴۷] دست به کار ساختن فیلم **اتاق طبقهٔ بالا** — ۱۹۵۸ — شد. «کلایتون» نخست فیلم کوتاهی به نام «شنل» (بر پایهٔ نوشتهٔ «گوگول») ساخته بود. در «اتاق طبقهٔ بالا»، کتابدار جوان و جاه طلبی می‌کوشد تا در یکی از شهرهای صنعتی شمال انگلیس از طریق ازدواج به جرگهٔ طبقهٔ بالای جامعه درآید. او در این راه موفق می‌شود، اما درازای این موفقیت باید احساساتش را زیرپا بگذارد. از سال ها پیش، این نخستین فیلم انگلیسی بود که با وجود داستان رمان گونه و شکل محافظه کارانه اش، مستقیماً با واقعیت روبه رو می‌گردید. موفقیت های تجاری این فیلم، راه را برای فیلم های «ریچاردسون» و «رایتس» هموار کرد.

اقتباس «ریچاردسون» از کتاب **با خشم به یادآر**، اثر «آزبورن» که نخستین فیلم مؤسسهٔ Wood Fall به شمار می‌رود، تلاش های نویسندگان جوان را نیز در زمینهٔ کارهای سینمایی به ثمر رسانید.

«ریچاردسون» خشم «جیمی پورتر» را در فیلم خود منعکس می‌کند. خشم مردی که در برابر چنان زندگی یی طغیان می‌کند که در آن طغیان نیز مفهوم خود را از دست داده است. «ریچاردسون» نیز همانند «رابرت آلدریچ» امریکایی و «خُوان آنتونیو باردم» اسپانیایی — که هردو از شمار اخلاق گرایانند — از نماهای نافذ و تصاویر گویا و قاطع بهره می‌گیرد: دوربین فیلم برداری حرکاتی پیچیده را به کمال انجام می‌دهد؛ موضوعات متغیر به جبر در یک نما گنجانده می‌شوند؛ برش باعث برخورد تناقضات می‌گردد و صدا در برابر تصویر جبهه می‌گیرد. «ریچاردسون» در فیلم **کمدین** — ۱۹۶۰ — به نویسنده وفادار می‌ماند. فیلم در شخصیت «آرچی رایس» که مشاوری است در دوران پیری و باورهایش در «آبجوی قوی و دختران زیبارو» خلاصه می‌شود، تصویر مکمل «جیمی پورتر» است: «آرچی» تسلیم شده است، اما می‌داند که خشمش او را به تسلیم واداشته است.

«ریچاردسون» در هر دو فیلمی که از روی آثار «آزبورن» تهیه می‌کند، اشاراتی آشکار به آشفتگی یک زندگی می‌کند که به توصیفش پرداخته است. محیط به درون تصویر مکیده می‌شود:

45: John Osborne. 46: Jack Clayton. 47: John Braine.








کارل رایتس
شنبه شب تا یکشنبه صبح
۱۹۶۰





جان کاساوتیس
سایه‌ها
۱۹۶۰







اتاق زیرسقفی «جیمی پورتر» و تختخواب نرده‌داری که او را در تنگنای میان آن و دیوار مایل گرفتار کرده است؛ و شنا در ساحل دریایی بی آفتاب که «آرچی رایس» در آن به جست‌وجوی لذات واهی است. «ریچاردسون» از زمانی که به استخدام هولیوود درآمده فقط آثار بی رنگی از خود عرضه کرده است: **حریم**[48] (معبد) — ۱۹۶۱ — ؛ اقتباسی است از اثر «فاکنر» که فیلم نامه اش بی یاری او پدید آمد. «ریچاردسون» در فیلم **طعم عسل** — ۱۹۶۱ — که آن را از روی قطعه ای تآتری اثر «شلاگ دلانی»[49]، برزمینهٔ ادبیات جدید انگلیسی، ساخته، به شیوهٔ آثار گذشته اش بازگشته است. او با احساس ظریف روانشناسی و شناختی که ازفضای گرفته و تاریک شهرهای صنعتی شمالی انگلیس دارد، تصویری از یک دختر به دست می‌دهد که برخوردار از اصل و منشأیی «غیرمتعارف» است و با جوانی همجنس گرا رابطه دارد.

«کارل رایتس» پس از ساختن فیلم مستند «ما جوانان لمبت هستیم» (برای شرکت Wood Fall)، فیلم **شب شنبه ویکشنبه صبح** — ۱۹۶۰ — را براساس رمان نویسندهٔ جوان دیگری به نام «الان سیلیتو»[50]، به وجود آورد.

قهرمان او در حقیقت برادر کارگر «جیمی پورتر»، بورژوای عصیانگر است. او کارگر ماهری است، اما برای کار جان نمی‌کند؛ مهم ترین چیز برای او تفریحات اوست: رفتن به سینما و نشستن در ردیف آخر، مسابقهٔ مشروبخواری دونفره درمیخانه، خوشگذرانی شبانه با همسریکی ازهمکارانش که چندین سال از خودش پیرتر است، ازجملهٔ این تفریحات است. شورش و طغیان او وفراتر از ابراز تنفری خودبه‌خودی نمی‌رود: گفتن حرفی خشن به رئیسش، تیراندازی به‌پشت زنی با تفنگ بادی، پرتاب سنگ به تابلوی‌یک شرکت ساختمانی که نماد تملک است.

از سبک و شیوهٔ کار فیلم «کارل رایتس» می توان او را به‌عنوان تماشاگری شناخت که برواقعیت های اجتماعی و ایدئولوژیکی نظر دارد و این شخصیت با آن هویّتی که ازوی در انتقادها، کتاب و فیلم های مستندش سراغ داشتیم، متفاوت است. او مسائل زندگی و حرکات و سکنات قهرمانش را بسیار دقیق بیان می‌کند و بی آن که دستخوش احساسات روشنفکرانه ای نظیر احساسات «آزبورن» و «ریچاردسون» گردد، با توصیفی حقیقت گرایانه به‌تشریح زندگی صنعتی و التزام شدید فرد درچنین جامعه ای که خود تحت تأثیر آن است، می‌پردازد.

مکتب نیویورک

درخلال سال های پنجاه درسایهٔ سینمای «رسمی» امریکا، سینمای مستقل دیگری درنیویورک در حال شکل گرفتن بود که فعالیت های غیرآشکار، اما سرسختانه اش پیرامون سال های شصت با چند فیلم — که همزمان به‌نمایش درآمدند— توجه همگان را برانگیخت. برخلاف «مستقل» های هولیوود

48: Sanctuary. 49: Shelag Delaney. 50: Allan Sillitoe.

که فیلم های خود را برای پخش کنندگان بزرگ تولید می‌کردند و تا اندازهٔ زیادی چشم به بازار داشتند، کارگردانان ساحل شرقی بیرون از نظام اقتصادی سینما کار می‌کردند. آن‌ها خود را نه‌تنها از نظر جغرافیایی، بلکه از نظر روحی نیز نقطهٔ مقابل هولیوود می‌دیدند.

بیشتر آن‌ها دانش سینمایی خود را در زمینهٔ فیلم های کلاسیک در کلوب های سینمایی و سینماهای هنری اندوخته و گرایش های نوین سینمای اروپا را — که هولیوود در پی انکار آن بود — دریافته بودند؛ آن‌ها آگاهی های عملی خود را نیز با ساختن فیلم های مستند و فیلم های تجربی فراگرفته بودند. برخی از آنان در مجلهٔ «فرهنگ سینمایی» امکاناتی به دست آورده بودند که تولید فیلم را برشالوده‌ای تعاونی در اختیارشان می‌گذاشت. نخستین فیلم این گروه، ساختهٔ سردبیر مجله «جوناس مکاس»[51]، به‌نام **اسلحهٔ درختان** — ۱۹۶۱ —، یاد کردی است سینمایی دربارهٔ خودکشی و هراس از بمب اتمی براساس شعری از «آلن گینز برگ»[52].

همهٔ این فیلم ها بدون استثنا، شانزده میلی متری ساخته شدند، ولی بعدها برخی از آن‌ها را به اندازهٔ طبیعی نیز کپیه کردند. این آثار همگی در پخش غیرتجاری به کلوب های سینمایی و سینماهای هنری راه‌یافتند، تا این که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ توجه پخش کنندگان به آن‌ها جلب گردید.

مهم‌ترین سنت های این «مکتب نیویورکی» را جنبش های فیلم‌سازی مستند و تجربی تشکیل می‌دادند که مرکز آن‌ها نیز در شرق امریکا بود. جنبش فیلم‌سازی مستند «عصر رونق جدید» که با همکاری «پار لورنتس»، و «پل استراند»، «یوریس ایونس» و «رابرت فلاهرتی» پدیدآمده بود، درواقع با پایان گرفتن جنگ عملاً از کارافتاد، اما اعضای جوان‌تر آن با سرسختی در پی ایجاد امکان فعالیت های تازه بودند. «سیدنی می یر» یکی از همکاران Frontier Film ، وابسته به «پل استراند» و «ایونس» (برشکار «سرزمین بومی») با فیلم «مرد آرام»، عصر جدیدی از سینمای مستقل را آغاز کرد. «بن مادوو»، نویسندهٔ تفسیر «سرزمین بومی» — که پس از جنگ به‌نوشتن فیلم‌نامه هایی برای هولیوود پرداخته بود، از آن جمله برای فیلم **ناخوانده درغبار** اثر «کلارنس براون» و **جنگل آسفالت** اثر «جان هیوستن» — دوباره با «می یر» در ساختن فیلم **چشم وحشی** همکاری کرد.

در این میان سینما دوستان جوانی که بلافاصله پس از جنگ، نخستین فیلم های خود را — که اغلب کوتاه بود — پدیدآوردند، التزام سینمای مستند را نپذیرفتند، بلکه دیدگاه هنر برای سینمای تجربی را الگوی خود قراردادند.

چند تن از استادان قدیمی و پیشرو اروپایی سال های بیست که در دوران نازی ها به امریکا پناهنده شده بودند، باعث پدیدآمدن تعدادی فیلم غیرتجاری و تجریدی، «مطلق» و سوررئالیستی، «شعر سینمایی» و «سینه پلاستیک» شدند که اغلب کم وبیش تحت تأثیر آثار «کوکتو»، «من ری»، «لژه»، «بونوئل»، «ریشتر» و «فیشینگر» قرارداشتند. برخی از آن‌ها به کمک روانشناسی و سوررئالیسم به تحقیق دربارهٔ ریشه های عمیق «من» خود بودند.

51: Joans Mekas. 52: Alan Ginsberg.

این تأثیرات در مورد «مایا دِرِن»[۵۳]، شاگرد «کوکتو»، بیشتر در زمینهٔ حرکات طراحی شده بوده است و در این حرکات، پس زمینه‌ها، به طوریکنواخت مانند رؤیا در تغییر است. در **تحقیق طراحی حرکت برای دوربین** اثر «دِرِن» — ۱۹۴۵ — رقصنده، رقصش را در منظر جنگل آغاز می‌کند و بعد بدون شیوه‌ای خاص و یا ریتم، آنَ را دگرگون می‌سازد و دنباله اش را در یک اتاق، تالار موزه یا فضاهای دیگر ادامه می‌دهد.

«سیدنی پترسون»[۵۴] با فیلم **آقای فرن هوفر و مینوتار** — ۱۹۵۱ —، که سرگذشتی عاشقانه بود، درخشید؛ فیلمی که از برگ‌های میناتاروس «پیکاسو»، داستان **شاهکار ناشناس** «بالزاک» و نوعی تک گویی پیوند دهنده بهره گرفت، تا احساس «اودیسه‌ای درونی» را در قلمرو خاطره یا ضمیر ناآگاه برانگیزد.

«جیمز بروتُن»[۵۵] که در میان تجربه‌گران امریکایی مستعدترین آن‌ها بود، همین موضوع را، نیمه طنزآمیز، به شکل کمدی‌های اسلپ ستیک، در فیلم **لونی تام، عاشق خوشحال** — ۱۹۵۱ — و یا به شکل آلبوم نقاشی شدهٔ خانوادگی — در فیلم **روز مادر** — ۱۹۴۸ — به کار گرفت. چندتن از پیش کسوتان با فیلم **رؤیاها، فروشی است** — ۱۹۴۸ —، وصیتنامهٔ پیشروها را به این شکل تنظیم کردند. هفت «صحنهٔ رؤیایی» به وسیلهٔ چارچوب داستانی به یکدیگر پیوند می خورند: ۱) **هوس.** لگام زدن برغرایز به وسیلهٔ سنت‌ها و عادات، موضوع موردعلاقهٔ سوررئالیست‌ها، با تفسیر طنزآلود «ماکس ارنست»؛ ۲) **دختری با یک ردیف قلب.** کنایهٔ «فرنان لژه» به عشق استاندارد شدهٔ امریکایی به کمک دو عروسک ویترینی؛ ۳) **روت، گل سرخ و رِوُلور.** طنزی دربارهٔ گرایش به از خودگذشتگی به هنگام رفتن به سینما اثر «من ری»؛ ٤) **الواح و برهنه‌هایی که یک پله پایین می‌آیند.** بررسی حرکاتی که الواح متحرک و تصاویر برهنه را با یکدیگر ترکیب می‌کند، اثر «مارسل دوشان»؛ ۵) **سیرک**؛ ٦) **باله.** عروسک‌ها و موبیله‌های «آلکساندر کالدر» در بازی متقابل با سایه‌های خود و انعکاس هایشان؛ ۷) **نارسیسوس.** داستان سمبولیک مردی که ناگهان به «غیرطبیعی» بودن خود پی می‌برد، اثر «هانس ریشتر». هر اپیزود این فیلم ازنظر موضوع و فرم به اصل قدیمی خود بازمی‌گردد: به «باله مکانیک» «لژه» مربوط به سال ۱۹۲٤، «تصویر ۱۹۱۱» اثر «دوشان» و «عروسک‌های سال ۱۹۲۹» «کالدر». فیلم فقط درقسمت هایی دارای اصالت است که خودش را جدی نمی‌گیرد؛ مثلاً بخش «ماکس ارنست» که وسیلهٔ مطایبه و شوخی است، یا بخش «لژه»، یا بازی خود را فراموش کردن در اثر «کالدر».

وقتی «سیدنی می‌یر»، زادهٔ ۱۸۹٤، با فیلم **مرد ساکت** — ۱۹۴۸ — نخستین فیلم خود را پدیدآورد، همهٔ آثار بعدی مکتب نیویورکی را مستقیم یا غیرمستقیم تحت‌تأثیر خود گرفت. این فیلم نیمه‌مستند — که فیلم‌نامهٔ آن‌را «جیمز ایجی» منتقد نوشته بود — چهرهٔ جوان سیاه‌پوستی را ترسیم می‌کند که با خودش تنها مانده است و فقط وقتی دیگران را متوجه خود می‌کند که ویترین مغازه‌ای را

53: Maya Deren. 54: Sidney Peterson. 55: James Broughton.

درهم می‌ریزد. ترسیم منعطف این «مقولهٔ» روانشناسانه در توصیف فوق‌العاده دقیق محیط صورت گرفته است: «می یر» با دوربین پنهان در بسیاری از خیابان‌های هارلم به‌فیلم‌برداری پرداخت؛ روشی که بعدها «ژان لوک گدار» در فیلم **از نفس افتاده‌ی** خود به کار بست. ده‌سال پس از «مرد ساکت»، «می یر» همراه «بن مادوو» و «جوزف استیک» فیلم «چشم وحشی» — ۱۹۵۹ — را پدیدآورد. تلفیق عناصر خیالی و مستند در این جا با شکست مواجه گردید.

چارچوب فیلم — داستان زنی متارکه کرده که پیش از بازگشت دوباره نزد همنوعان خود، همهٔ «اعماق هستی» را جست‌وجو کرده است — برای سکانسی مستقل و مستند به‌نظر تردیدپذیر می‌آید. این سکانس‌ها برای خود نمایشگر انتقادی نه‌چندان روشن، اما بسیار شدید علیه «زندگی امریکایی» است: گزارش‌های درخشان فیلم دربارهٔ سالن‌های زیبایی، فروشگاه‌ها، تصادف‌های رانندگی، کلوب‌های شبانه، تشریفات شب‌عید کریسمس و مراسم نیایش کلیسایی چنان تلخ است که حتی پایان آشتی جویانهٔ ماجرای فرعی داستان نیز قادر به ازمیان بردن آن نیست.

فیلم «مرد ساکت» گروه دیگری را در ساختن نخستین فیلم بلند خود برانگیخت. «ری آشلی»[56] نویسنده و «موریس انگل» عکاس و «روت اورکین»[57] برش‌کار به‌کمک یکدیگر فیلم **فراری کوچک** — ۱۹۵۳ — را به‌وجود آوردند. این فیلم نیز سرگذشت یک جوان است: او از خانه‌اش می‌گریزد و در «کنی ایلند»، ساحل و محل میدان گردش و تفریحات نیویورک، نخستین ماجرای بزرگ زندگیش را تجربه می کند و در عین حال نخستین وظایفش را به اجبار انجام می‌دهد. فیلم **چهارصد ضربه** اثر «تروفو» آشکارا تحت تأثیر همین فیلم ساخته شده است. «موریس انگل» بعدها فیلم **عشاق و آب‌نبات چوبی** — ۱۹۵۵ — و **نوزادان و عروسی‌ها** — ۱۹۵۶ — را پدیدآورد که این فیلم دربارهٔ مردی عکاس و دوست دخترش بود که درآمد آن‌ها کفاف برقراری روابطی قانونی را نمی‌کرد.

در این جا عناصری که موجب پیوند یک رویداد می‌شوند، کاملاً جنبهٔ خصوصی دارند، اما جزئیاتی که بدیهه گونه ثبت شده‌اند، مطالب واقعی بسیاری را دربارهٔ نیویورک بازگو می‌کنند.

«لاینل رگوسین»[58] با فیلم نیمه‌بلند **درباوری** — ۱۹۵۷ —، به‌توصیف «باوری» یعنی بدنام‌ترین خیابان شکست خوردگان می‌پردازد و درپس چهره‌های درهم رفتهٔ مردم، فقرو نکبت را برملا می‌کند. اوموفق شد که فقرا، الکلیست‌ها و گوشه نشینان را به‌مقابل دوربین بکشاند تا خود نقش خود را ایفا کنند، به‌طوری که دیگر ناچار نبود در انتظار صحنه‌های تصادفی بنشیند. در این جا برای نخستین بار فیلمی از گروه مستقل‌ها توانست به‌صورتی جدی، آن سوی «جامعهٔ مرفه» امریکایی را به‌نمایش بگذارد، بدون آن که برای این منظور نیاز به‌تعدیل در دیدگاه انتقادی — بدبینانهٔ خود داشته باشد.

«رگوسین» با دومین فیلمش **افریقا، بازگرد** — ۱۹۵۹ —، یک فیلم استثنایی و مستند دربارهٔ اتحادیهٔ افریقای جنوبی پدیدآورد. او با این قرارقبلی که می‌خواهد فیلمی موزیکال دربارهٔ سیاه‌پوستان

56: Ray Ashley. 57: Ruth Orkin. 58: Lionel Regosin.

راضی و آرام تهیه کند، دست به ترسیم زندگی سیاهان تحت سیاست «آپارتهاید» زد. ازنظرفرم، این فیلم که با اشکال زیاد به صورت فیلمی بلند درآمد، یکپارچگی «درباوری» را ندارد. صحنه های مستند، ماجرایی که وصف می شود، گفت وگویی میان روشنفکران سیاه که به شیوهٔ فیلم های تلویزیونی ساخته شده است، به صورتی سست به یکدیگر پیوند خورده اند؛ بااین حال این فیلم نئورئالیستی قادر است تصویری تلخ و انتقادی و بدون سازش از تبعیض نژادی ترسیم کند. فیلم های کمی وجود دارند که می توانند بخش های نهایی فیلم را با چنین قدرتی ثبت کنند: شخصیت سیاه پوست فیلم دستخوش خشمی ویرانگر می شود و با مشت به روی میز کلبه اش می کوبد؛ در ریتم ضربه های او، به صورتی برق آسا و انگار هربار از فاصله ای دورتر، دورنمای تیره وتار ژوهانسبورگ به چشم می خورد.

«جان کاساوتیس» [۵۹]، زادهٔ ۱۹۲۹، هنر پیشهٔ تآتر، تلویزیون و سینما (از آن جمله در فیلم **در حاشیهٔ شهر** اثر «مارتین ریت») با فیلم **سایه ها**، نخستین فرد این گروه بود که موفقیت تجاری به دست آورد. «کاساوتیس» در مدرسهٔ تربیت هنر پیشه ای که آن را به کمک «برت لین» تأسیس کرده بود، به شیوهٔ «استودیوی هنر پیشگان» تدریس می کرد: او به شاگردانش آموخته بود خود را با نقشی که ایفا می کنند یکی بدانند و خاطره های خود را در بازی دخالت دهند، بدین سان بود که وی صحنه به صحنهٔ فیلم خود را فی البدیهه پدیدآورد. چارچوب داستان فقط به شکلی کلی حفظ گردید: مردی سفیدپوست عاشق دختری می شود و او را گمراه می کند، اما همین که متوجه می شود او دورگه است، خود را کنار می کشد.

فیلم بیشتر بر هنر پیشگانش تکیه دارد، تا بر داستانش: بردختر و دو برادرش که یکی پوستی تیره و دیگری مانند دختر پوست سفیدی دارد. در چند اپیزود، سرگرمی های زندگی روزانه — شب نشینی، نمایشگاه و میکده، جست وجوی شغل — درد و رنج روحی ناشی از تبعیض نژادی، نه به عنوان «مقوله ای» جنجالی، بلکه آشکارا به عنوان تجربه ای لحظه به لحظه، تصویر می شود.

«کاساوتیس» فیلم دومش **ترانه های دیروقت** — ۱۹۶۱ — را در چارچوب امکانات یک مؤسسهٔ تولیدی بزرگ هولیوود پدیدآورد؛ در این جا نیز کار خود را ازموقعیت گروهی متشکل — یک گروه جاز — آغاز کرد، اما از روش های بدیهه سازی خود که به «سایه ها» واقعیت گرایی خاصی بخشیده بود، دست برداشت.

«شرلی کلارک»، در گذشته رقاصه و بعدها سازندهٔ چند فیلم کوتاه، نخستین فیلم بلند خود **رابطه** — ۱۹۶۱ — را براساس نمایشنامه ای از «جک گلبر» پدیدآورد: یک کارگردان سینما همراه با فیلم بردارش توانسته اند در اجتماع گروهی از معتادان حضور به هم رسانند؛ آن ها با دو دوربین از این گروه فیلم برمی دارند و خود درگیر بحث و گفت وگویی می شوند که آیا حضورشان از نظر اخلاقی در این جمع توجیه پذیر است؛ و کارگردان فیلم برداری را قطع می کند. فیلم می خواهد بگوید که این فیلم ها

59: John Cassavetes.

موضوعاً پیامد یک روند فیلم برداری است. اما لحظات مستند، تقلیدی از حقیقت است و «اشتباهات» فیلم برداری و برش کاملاً برنامه ریزی شده است. آنچه در «سینما ـ حقیقت» فرانسه به صورت مُدروز درآمده بود این بود: شخصیت هایی که نقش خود را بازی می‌کنند، درگیر بحث و گفت‌وگو دربارهٔ ساختار فیلم می‌شوند و کارگردان بعداً درباره‌شان صحبت می‌کند، این مقوله در «رابطه» ، وسیله ای می شود که تماشاگر را در ارتباطی انتقادی نسبت به فیلم قرار دهد.

از «مرد ساکت» و «فراری کوچک» تا «سایه ها» و «رابطه» ، مکتب نیویورک دستخوش یک تحول شده است. فیلم های گذشتهٔ این مکتب آثاری مستند و تحلیلی ارائه می‌کردند و در این راه از روش بدیهه سازی بهره می‌گرفتند تا بتوانند به واقعیت نزدیک تر شوند؛ این نزدیک تر شدن به واقعیت تا حدی بود که نظام سخت سینمای تجاری چنین امکانی را پدید می‌آورد.

این آثار به هیچ وجه در پی آن نبودند که تماشاگر را غافلگیر کنند؛ انتقاد آن ها فقط متوجه موارد جزئی یا استثنایی می شد و همیشه برای امید نیز جایی باقی می‌ماند: هم «مرد ساکت» و هم «فراری کوچک» می‌کوشند که قهرمان کودک فیلم با دنیای بزرگ‌ترها از در آشتی درآید. اما فیلم های جدید این مکتب، برعکس، بیانگر اعتراضی جهانی اند. بدیهه سازی برای آن ها وسیله ای است جهت شماتت و تمسخر: خامی آگاهانه، نقص و بد انجام دادن کار باید کمک کند که «مردم با وحشت بر خواب و سیری خود وقوف یابند» (ج. مکاس). بازی، عکاسی و برش همان‌قدر بیانگر حالت طغیانی اند که موضوع و شیوهٔ قصه پردازی.

اما در این جا این ترس وجود دارد که اعتراض به عکس خودبدل شود: به دفاع کورکورانه از تک روی.

فهرست اعلام

فهرست نام فیلم‌ها

الف

چ

ز

گ

ن

و

فهرست اسامی (اشخاص، کتاب، ...)

پ

ش

ل

ن

و

Anmerkungen

1895–1918

1 Maurice Bardèche / Robert Brasillach: *Histoire du Cinéma*, Bd. I. Paris 1953[3]. S. 15
2 René Thevenet: *Sur l'invention du cinéma*. In *Cinéma 55*, Nr. 2, Paris 1954. S. 74 f.
3 Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Bd. III, 1. Paris 1951. S. 192
4 Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Bd. II, Paris 1947. S. 414
5 Mrs. D. W. Griffith: *When the Movies Were Young*. New York 1925. Zit. bei A. R. Fulton: *Motion Pictures*. Norman 1960. S. 79
6 Sergei M. Eisenstein: *Dickens, Griffith und wir*. In *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960. S. 157 ff.
7 Faksimile in Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*. New York 1939. S. 117
8 *Agee on Film*. New York 1958. S. 313
9 Robert Edgar Long: *David Wark Griffith*. Zit. bei Lewis Jacobs, a. a. O. S. 189
10 Sergei M. Eisenstein: *Dickens, Griffith und wir*, a. a. O. S. 216
11 Zit. bei Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*. Wien 1957. S. 136
12 *Mack Sennett, King of Comedy*. In *Cinéma 60*, Nr. 49. Paris 1960. S. 46
13 *Here Came the Clowns*. In *Sight and Sound*. Bd. 22, Nr. 3. London 1953. S. 110
14 *Dada-Almanach*. Berlin 1920. Zit. bei Will Grohmann: *Bildende Kunst und Architektur*. Berlin 1953. S. 422
15 André Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris 1946. Abschnitt VI.
16 Theodore Huff: *Charlie Chaplin*. New York 1951. S. 33
17 Pierre Leprohon: *Charlie ou la naissance d'un mythe*. Paris 1936

1919–1929

1 Forsyth Hardy: *Scandinavian Film*. London 1952. S. 7
2 Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, a. a. O. S. 146
3 Béla Bálazs: *Der Film*. Wien 1961[2]. S. 299
4 *Ecrits de Carl Dreyer*. In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 124. Paris 1961. S. 24
5 In *The Listener*, 30. 1. 1947. Zit. bei Ebbe Neergard: *Carl Dreyer. New Index Series*, Nr. 1. London 1950. S. 35
6 Ebbe Neergard, a. a. O. S. 27
7 Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. Hamburg 1958. S. 86
8 Paul Rotha / Richard Griffith: *The Film Till Now*. London 1960[3]. S. 252
9 n. Paul Rotha / Richard Griffith, a. a. O. S. 716
10 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 41
11 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 43
12 Rudolf Kurz: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Auszüge in *Confrontation des meilleurs films de tous les temps*. Brüssel 1958. S. XII–6
13 Rudolf Kurtz, a. a. O. S. XII–8
14 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 60 ff.

15 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 65
16 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch.* Halle o. J.[2] S. 85
17 Raymond Borde / Freddy Buache / Francis Courtade / Marcel Tariol: *Le Cinéma réaliste allemand.* Lausanne 1959. S. 25
18 Theodor W. Adorno: *Warum nicht »Professor Unrat«?* In *Die Neue Zeitung,* 25. 1. 1952. München. S. 21
19 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 50
20 n. Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film,* a. a. O. S. 363
21 u. a. bei Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 109
22 s. Anmerkung 13
23 Siegfried Kracauer, a. a. O. S. 118
24 Georg Lukács: *»Größe und Verfall« des Expressionismus.* In *Probleme des Realismus.* Berlin 1955. S. 182
25 Abel Gance: *Conférence,* 22. März 1929. Zit. bei Pierre Lherminier: *L'Art du cinéma,* Paris 1960. S. 165
26 Riciotto Canudo: *L'Usine aux images.* Paris 1927. Zit. bei Pierre Lherminier, a. a. O. S. 212
27 Maurice Bardèche / Robert Brasillach, a. a. O. S. 212
28 Zit. bei Ulrich Gregor: *Der französische Film und die Wirklichkeit.* In *filmforum,* September 1957. Emsdetten
29 Germaine Dulac: *La Cinégraphie intégrale.* Paris 1927. Zit. bei Marcel Lapierre: *Anthologie du cinéma.* Paris 1946. S. 159
30 Jean Epstein: *Le Sens I bis.* In Marcel L'Herbier: *Intelligence du cinématographe,* Paris 1921. Zit. bei Siegfried Kracauer: *Nature of Film.* London 1961. S. 178
31 Germaine Dulac, a. a. O. S. 159
32 Zit. bei René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.* München 1952. S. 64
33 Jean Mitry: *René Clair.* Paris 1960. S. 18
34 Jean Mitry, a. a. O. S. 54
35 Luis Buñuel / Salvadore Dali: *Un Chien andalou.* Zit. bei Marcel Lapierre, a. a. O. S. 183
36 Ado Kyrou: *Le Surréalisme au cinéma.* Paris 1953. S. 211
37 Zit. bei Maurice Nadeau: *Documents surréalistes* Paris 1948. S. 176
38 Jean Cocteau: *Le Sang d'un poète.* Monaco 1957. S. 112
39 Georges Charensol: *Panorama du cinéma.* Paris 1930. S. 139
40 N. Abramow / Dsiga Wertow / Esther Schub u. a.: *Dsiga Wertow – Publizist und Poet des Dokumentarfilms.* Berlin 1960. S. 8
41 In *Westnik Kinematografija,* Nr. 127. Moskau 1917. Zit. bei Jay Leyda: *Kino – A History of the Russian and Soviet Film.* London 1960. S. 109
42 In *Kino-Fot,* Nr. 3. Moskau 1922. Zit. bei Jay Leyda, a. a. O. S. 165
43 Vsevolod Pudovkin: *Film Technique and Film Acting.* New York 1960. S. 168
44 *Kino-Fot,* a. a. O.
45 In Lew Kuleschow: *Iskusstwo Kino.* Zit. bei Jay Leyda, a. a. O. S. 174
46 René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus.* Wien 1926. S. 166
47 René Fülöp-Miller, a. a. O. S. 180 f.
48 Sergei M. Eisenstein: *Montage of Attractions.* In *Film Form – The Film Sense.* New York 1959. S. II–230 f.
49 Sergei M. Eisenstein: *Über den Bau der Dinge.* In *Ausgewählte Aufsätze,* a. a. O. S. 291

50 Sergei M. Eisenstein: *Über den Bau der Dinge*, a. a. O. S. 294
51 Sergei M. Eisenstein: *A Dialectic Approach to Film Form*. In *Film Form – The Film Sense*, a. a. O. S. I–63
52 Vsevolod Pudovkin: *Film-Regie und Film-Manuskript*. Berlin 1928. S. 9
53 Jesuitow: *Pudowkin*. Moskau 1937. Zitiert in *Confrontation des meilleurs films de tous les temps*, a. a. O. S. VIII–18
54 Sergei M. Eisenstein: *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. In *Film Form – The Film Sense*, a. a. O. S. I–37 f.
55 A. Marjamow: *Pudowkin – Kampf* und *Vollendung*. Berlin 1954. S. 120
56 In *Iskusstwo Kino*, Nr. 5. Moskau 1958. Zit. bei J. Dobin: *Poesie und Prosa im Film*. In *Kunst und Literatur*, Nr. 5. Berlin 1961. S. 544
57 Zit. bei Roberto Paolella: *Storia del cinema muto*. Napoli 1956. S. 455
58 Lewis Jacobs, a. a. O. S. 295
59 Forsyth Hardy (Hrsg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*. Gütersloh 1947. S. 123
60 Forsyth Hardy (Hrsg.), a. a. O. S. 123
61 Erich von Stroheim: *Two Synopses*. In *Film Culture*, Bd. 1, Nr. 1. New York 1955. S. 33 ff.
62 *Griffith visto da Stroheim*. In *Erich von Stroheim (1885–1957)*. Rom 1959. S. 52 ff.
63 In: *Photoplay*, März 1922. Zit. bei Lewis Jacobs, a. a. O. S. 346
64 Jean Mitry: *Charlot ou la »fabulation« chaplinesque*. Paris 1957. S. 53
65 Jean Mitry, a. a. O. S. 127
66 *Agee on Film*, a. a. O. S. 15
67 J. P. Coursodon: *Les Comiques américains*. In *Cinéma 60*, Nr. 50. Paris 1960. S. 75
68 Zit. in *Agee on Film*, a. a. O. S. 14
69 Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, a. a. O. S. 211 ff.

1930–1939

1 Paul Rotha: *Celluloid – The Film To-day* London, New York, Toronto 1933. S. 119
2 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie*. In *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947. S. 150
3 René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, a. a. O. S. 83
4 Georges Charensol / Roger Régent: *Un Maître du cinéma – René Clair*. Paris 1952. S. 126
5 Léon Moussinac: *Panoramique du cinéma*. Paris 1929. S. 84
6 Jacques Feyder / Françoise Rosay: *Le Cinéma notre métier*. Génève 1944. S. 25
7 Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Bd. II. München 1953. S. 482
8 Forsyth Hardy (Hrsg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*, a. a. O. S. 110
9 Zit. in *Rotha on the Film*. London 1958. S. 123
10 Paul Rotha: *Celluloid*, a. a. O. S. 175
11 Forsyth Hardy (Hrsg.), a. a. O. S. 21
12 Paul Babitsky / John Rimberg: *The Soviet Film Industry*. New York 1955. S. 40
13 Paul Babitsky / John Rimberg, a. a. O. S. 42
14 Sergei M. Eisenstein /Vsevolod Pudovkin / Grigori Alexandrov: *A Statement*. In Sergei M. Eisenstein: *Film Form – The Film Sense*. New York 1959. S. I–258
15 Gleb Struve: *A History of Soviet Russian Literature*. Norman 1951. S. 239

[16] Wsewolod Pudowkin / Michail Romm / Alexander Dowshenko / Lew Kuleschow u. a.: *Der sowjetische Film*. Berlin 1953. S. 20
[17] Zit. bei Gleb Struve, a. a. O. S. 245
[18] Jay Leyda: *Kino*, a. a. O. S. 354
[19] Marie Seton: *Sergei M. Eisenstein – The Definitive Biography*. New York 1960. S. 197
[20] Marie Seton, a. a. O. S. 507
[21] Marie Seton, a. a. O. S. 248
[22] Jay Leyda, a. a. O. S. 330
[23] Marie Seton, a. a. O. S. 362
[24] Marie Seton, a. a. O. S. 376
[25] Maurice Bardèche / Robert Brasillach: *Histoire du cinéma*, a. a. O., Bd. II. Paris 1953. S. 188 f.
[26] Zit. bei Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, a. a. O. S. 508
[27] Zit. bei Dwight D. Macdonald: *Notes on Hollywood Directors*. In Lewis Jacobs (Hrsg.): *Introduction to the Art of the Movies*. New York 1960. S. 177
[28] Robert Warshow: *Helden aus dem Goldenen Westen*. In *Der Monat*, Nr. 66. Berlin 1954. S. 639
[29] Paul Rotha / Richard Griffith, a. a. O. S. 435
[30] Fritz Lang: *Und wenn sie nicht gestorben sind…* In *Der Monat*, Heft 7. Berlin 1949. S. 99
[31] Gavin Lambert: *Fritz Lang's America*. In *Sight and Sound*. Bd. 25, Nr. 1. London 1955. S. 18
[32] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, a. a. O. S. 165
[33] Lewis Jacobs, a. a. O. S. 499
[34] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, a. a. O. S. 165
[35] Lewis Jacobs, a. a. O. S. 478
[36] Richard Griffith: *Frank Capra. New Index Series*, Nr. 3. London o. J. S. 3
[37] Zit. bei Theodore Huff: *Charlie Chaplin*, a. a. O. S. 256

1940–1949

[1] Hans Hinterhäuser: *Italien zwischen Rot und Schwarz*. Stuttgart 1956. S. 181
[2] Antonio Pietrangeli: *Verso un cinema italiano*. In *Bianco e Nero*, August 1942. Rom. Zit. bei Carlo Lizzani: *Le Cinéma italien*. Paris 1955. S. 130
[3] Zit. bei Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Bd. VI. Paris 1954. S. 111
[4] In *Cinéma*, Nr. 173/74. Rom 1943
[5] In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 53. Paris 1955
[6] In *Les Lettres françaises*. Paris 1952. Zit. bei Patrice-G. Hovald: *Le Néo-réalisme italien et ses créateurs*. Paris 1959. S. 132
[7] Cesare Zavattini: *Alcune idee sul cinema*. In *Umberto D*. Milano/Roma 1953. S. 8
[8] Cesare Zavattini, a. a. O. S. 5
[9] In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 2. Paris 1951
[10] Pierre Leprohon: *Présences contemporaines – Cinéma*. Paris 1957. S. 392
[11] Pierre Leprohon, a. a. O. S. 359
[12] *Le Point du jour. IDHEC, Fiche filmographique* Nr. 64. Paris o. J.
[13] Frédéric Laclos: *La Guerre et la paix*. In *Cahiers du Cinéma* Nr. 2. Paris 1951. S. 50

14 Le Veilleur in *Courrier Français du Sud-Ouest*, 31. 5. 1947. Zit. in *Cinéaste*, Nr. 5. Göttingen o. J. S. 11
15 *Rotha on the Film*, a. a. O. S. 217
16 *Rotha on the Film*, a. a. O. S. 239
17 Rune Waldekrantz: *Swedish Cinema*. Stockholm 1959. S. 29
18 Zit. bei Jay Leyda: *Kino*, a. a. O. S. 371
19 Jay Leyda, a. a. O. S. 384
20 Marie Seton: *Sergei M. Eisenstein*, a. a. O. S. 460
21 Paul Babitsky / John Rimberg: *The Soviet Film Industry*, a. a. O. S. 302 ff.
22 *Agee on Film*, a. a. O. S. 88
23 Zit bei André Bazin: *William Wyler ou le Janseniste de la mise en scène*. In *Qu'est-ce que le Cinéma?* Bd. I. Paris 1958. S. 155
24 André Bazin: *William Wyler . . .*, a. a. O. S. 168
25 Alfred Hitchcock: *Préface*. In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 39. Paris 1954. S. 12
26 Dietrich Kuhlbrodt: *Alfred Hitchcock*. In *Filmkritik*, Bd. 5, Nr. 9. Frankfurt a. M. 1961. S. 431
27 André Bazin: *Le Mythe de Monsieur Verdoux*. In *Qu'est-ce que le cinéma?* Bd. III. Paris 1961
28 *Agee on Film*, a. a. O. S. 261
29 s. Anmerkung 34 (1930–1939)
30 Paul Rotha / Richard Griffith: *The Film Till Now*, a. a. O. S. 499
31 Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, a. a. O. S. 224
32 Raymond Borde / Etienne Chaumeton: *Panorama du Film noir américain*. Paris 1955. S. 15

1950–1959

1 Luigi Chiarini: *Cinema quinto potere*. Bari 1954. S. 86
2 Raymond Borde / André Bouissy: *Le Néoréalisme italien – Une expérience de cinéma social*. Lausanne 1960. S. 72
3 Raymond Borde / André Bouissy, a. a. O. S. 9
4 Amédée Ayfre: *Néoréalisme et phénoménologie*. In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 17. Paris 1952
5 Zit. bei Raymond Borde / André Bouissy, a. a. O. S. 87
6 *Miracle à Milan. IDHEC, Fiche filmographique* Nr. 47. Paris o. J. S. 10
7 Zit. bei Patrice-G. Hovald: *Le Néoréalisme italien et ses créateurs*, a. a. O. S. 146
8 Zit. bei Cecilia Mangini: *Le Cas Fellini*. In *Cinéma 55*, Nr. 3. Paris 1955. S. 32
9 Renzo Renzi: *Federico Fellini*. Bologna 1956. S. 36
10 Geneviève Agel: *Les Chemins de Fellini*. Paris 1956. S. 20
11 Zit. bei Geneviève Agel, a. a. O. S. 94
12 Guido Aristarco: *Storia delle teoriche del film*. Torino 1960. S. 42 f.
13 Theodor Kotulla: *Der Geist des Widerstands*. In *film 56*, Nr. 3. Frankfurt a. M. 1956. S. 146
14 Jacques Siclier: *Nouvelle vague?* Paris 1961. S. 45
15 Pierre Kast: *Les Plaisirs de l'artillerie*. In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 36. Paris 1954. S. 48
16 Alexandre Astruc: *La Caméra-stylo*. In *L'Écran français*, Nr. 144. Paris 1948
17 Gavin Lambert: *The Man in the White Suit*. In *Sight and Sound*, Bd. 21, Nr. 2. London 1951. S. 78

[18] Gavin Lambert: *Notes on the British Cinema.* In *The Quarterly of Film, Radio and Television*, Bd. XI, Nr. 1. Los Angeles 1956. S. 9
[19] Eric Rohmer: *Le Septième sceau.* In *Arts*, Nr. 667. Paris 1959
[20] Jacques Siclier: *Ingmar Bergman.* Paris 1960. S. 29
[21] Theodor Kotulla: *Das siebente Siegel.* In *Filmkritik*, Bd. 6, Nr. 2. Frankfurt a. M. 1962. S. 74
[22] W. Sutyrin in *Iskusstwo Kino*, Moskau 1947. Zitiert bei Philippe Sabant: *La Crise de scénarios en URSS.* In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 16. Paris 1952. S. 39
[23] W. Sutyrin, a. a. O. S. 42
[24] Wsewolod Pudowkin / Michail Romm / Alexander Dowshenko / Lew Kuleschow u. a.: *Der sowjetische Film*, a. a. O. S. 52
[25] Zit. bei Philippe Sabant: *La Crise de scénarios en URSS.*, a. a. O. S. 36
[26] Zit. bei Philippe Sabant, a. a. O. S. 36
[27] In *Arts*, 7. 12. 1955. Paris
[28] In *Ostprobleme*, Nr. 2/26. Bonn 1956. S. 885 ff.
[29] Jerzy Płazewsky: *Le Jeune cinéma polonais*, II. In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 82. Paris 1958. S. 33
[30] Hermann Axen: *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst.* In *Neues Deutschland*, 18. 9. 1952. Berlin
[31] *An Encounter with John Huston.* In *Film Culture*, Bd. 2. Nr. 2 (8). New York 1956. S. 1
[32] Robert Warshow: *Helden aus dem goldenen Westen*, a. a. O. S. 646
[33] Etienne Chaumeton: *L'Œuvre de Vincente Minnelli.* In *Positif*, Nr. 12, Lyon 1956. S. 40
[34] Jean-Pierre Coursodon / Yves Boisset: *20 ans de cinéma américain.* Paris 1961. S. 55
[35] *Dictionnaire des réalisateurs américains contemporains.* In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 54. Paris 1955. S. 58
[36] Jonas Mekas: *Cinema of the New Generation.* In *Film Culture*, Nr. 21. New York 1960. S. 7
[37] Reinold E. Thiel: *Puppen- und Zeichenfilm.* Berlin 1960. S. 15
[38] Zit. in *Luis Buñuel. Premier Plan*, Nr. 13. Lyon 1960. S. 74
[39] Zit. bei Joseph L. Anderson / Donald Richie: *The Japanese Film.* New York 1960[2]. S. 377
[40] Zit. bei Joseph L. Anderson / Donald Richie, a. a. O. S. 380
[41] Wilfried Berghahn: *Die sieben Samurai.* In *Filmkritik*, Bd. 6, Nr. 8. Frankfurt a. M. 1962. S. 356

Seit 1960

[1] André Bazin: *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson.* In *Qu'est-ce que le cinéma?* Bd. II. Paris 1959. S. 33 ff.
[2] François Truffaut: *Une certaine tendence du cinéma français.* In *Cahiers du Cinéma*, Nr. 31. Paris 1954. S. 15 ff.
[3] Zit. bei Jacques Siclier: *New Wave and French Cinema.* In *Sight and Sound*, Bd. 30, Nr. 3. London 1961. S. 116
[4] *Clefs pour Claude Chabrol.* In *cinéma*, Nr. 64. Paris 1962. S. 9
[5] *Naissance du Belmondisme.* In *L'Express*, Nr. 468. Paris 1960
[6] Jacques Siclier: *Nouvelle vague!*, a. a. O. S. 111
[7] Zit. in *Neue Wege!* In *Cinema*, Nr. 28. Zollikon 1961. S. 357

Bibliographien

Das folgende Verzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es führt nur solche Arbeiten auf, die den Autoren nützlich waren und die sie dem Leser für eine weitere Beschäftigung mit dem Thema empfehlen.

Bibliographien

Traub, Hans / Hans-Wilhelm Lavies: *Das deutsche Filmschrifttum.* Leipzig 1940
Vincent, Carl (Hrsg.): *Bibliografia generale del cinema.* Rom 1953
Böger om Film. Kopenhagen 1961

Allgemeine Filmliteratur

Agee on Film. New York 1958
Agel, Henri: *Esthétique du cinéma.* Paris 1957
Agel, Henri: *Le Cinéma a-t-il une âme?* Paris 1952
Agel, Henri: *Le Cinéma et le sacré.* Paris 1953
Aristarco, Guido: *L'Arte del film.* Rom 1950
Aristarco, Guido: *Storia delle teoriche del film.* Turin 1960[2]
Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst.* Berlin 1932
Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films.* Wien/Leipzig 1924
Balázs, Béla: *Der Geist des Films.* Halle 1930
Balázs, Béla: *Der Film.* Wien 1961[2]
Barbaro, Umberto: Film: *Soggetto e sceneggiatura.* Rom 1939
Barbaro, Umberto: *Il Film e il risarcimento marxista dell'arte.* Rom 1960
Bächlin, Peter: *Der Film als Ware.* Basel 1945
Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* 3 Bde. ersch. Paris 1958–1961
Canudo, Riciotto: *L'Usine aux images.* Paris 1927
Clair, René: *Réflexion faite.* Paris 1951
(deutsch: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.* München 1952)
Dadek, Walter: *Die Filmwirtschaft.* Freiburg i. B. 1957
Delluc, Louis: *Cinéma et Cie.* Paris 1919
Delluc, Louis: *Photogénie.* Paris 1920
Dulac, Germaine: *La Cinégraphie intégrale.* Paris 1927
Eisenstein, Sergei M.: *Ausgewählte Aufsätze.* Berlin 1960
Eisenstein, Sergei M.: *Film Form / The Film Sense.* New York 1959[3]
Eisenstein, Serge: *Vom Theater zum Film.* Zürich 1960
Eisler, Hanns: *Komposition für den Film.* Berlin 1949
Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma.* Paris 1921
Epstein, Jean: *Cinéma.* Paris 1955[2]
Epstein, Jean: *L'Intelligence d'une machine.* Paris 1946

Hardy, Forsyth (Hrsg.): *Grierson on Documentary*. London 1946
(deutsch: *Grierson und der Dokumentarfilm*. Gütersloh 1947)
Iros, Ernst: *Wesen und Dramaturgie des Films*. Zürich 1957[2]
Kracauer, Siegfried: *Nature of Film. The Redemption of Physical Reality*. London 1961
Leirens, Jean: *Le Cinéma et le temps*. Paris 1954
Leirens, Jean: *Le Cinéma et la crise de notre temps*. Paris 1960
Lindgren, Ernest: *The Art of the Film*. London 1948
London, Kurt: *Film Music*. London 1936
Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris 1946
Martin, Marcel: *Le Langage cinématographique*. Paris 1955
Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris 1956
(deutsch: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart 1958)
Nilsen, Vladimir: *The Cinema as a Graphic Art*. London o. J.
Pudowkin, Wsewolod I.: *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin 1928
Pudowkin, Wsewolod I.: *Film Technique and Film Acting*. New York 1960[2]
(teilweise deutsch: *W. I. Pudowkin über die Filmtechnik*. Zürich 1961)
Reisz, Karel: *The Technique of Film Editing*. London, New York 1953
Rotha, Paul: *Documentary*. London 1952
Rotha, Paul: *Rotha on the Film*. London 1958
Spottiswoode, Raymond: *A Grammar of the Film*. London 1935
Stepun, Fedor: *Theater und Film*. München 1953
Tyler, Parker: *Magic and Myth of the Movies*. New York 1947
Verdone, Mario: *Gli Intellettuali e il cinema*. Rom o. J.
Wolfenstein, Martha / Nathan Leites: *Movies*. Glencoe (Ill.) 1950

Anthologien

Jacobs, Lewis (Hrsg.): *Introduction to the Art of Movies*. New York 1960
Lapierre, Marcel (Hrsg.): *Anthologie du cinéma*. Paris 1948
L'Herbier, Marcel (Hrsg.): *Intelligence du cinématographe*. Paris 1946
Lherminier, Pierre (Hrsg.): *L'Art du cinéma*. Paris 1960
Talbot, Daniel (Hrsg.): *Film*. New York 1959
Cinéma aujourd'hui. Paris 1946
Confrontation des meilleurs films de tous les temps. Brüssel 1946
Le Rôle intellectuel du cinéma. Paris 1937

Lexika

Pasinetti, Francesco / Charles/Reinert: *Filmlexicon*. Mailand 1948
Reinert, Charles: *Kleines Filmlexikon*. Zürich 1946
Reinert, Charles: *Wir vom Film*. Freiburg i. B. 1960
Enciclopedia dello spettacolo. 5 Bde. Rom 1954–1958
Filmlexicon degli autori e delle opere. 3 Bde. ersch. Rom 1959

Geschichte des Films

allgemeine:

Agel, Henri: *Les Grands cinéastes.* Paris 1959
Bardèche, Maurice / Robert Brasillach: *Histoire du Cinéma.* 2 Bde. Paris 1953[3]
Bianchi, Pietro / Franco Berutti: *Storia del cinema.* Mailand 1959
Charensol, Georges: *Panorama du cinéma.* Paris 1930
Fulton, A. R.: *Motion Pictures.* Norman (Okl.) 1960
Ghiradini, Lino Lionello: *Storia generale del cinema.* 2 Bde. Mailand 1960
Jeanne, René / Charles Ford: *Histoire encyclopédique du cinéma.* 4 Bde. Paris 1947 bis 1958
Knight, Arthur: *The Liveliest Art.* New York 1957
Lapierre, Marcel: *Les Cent visages du cinéma.* Paris 1948
Leprohon, Pierre: *Histoire du cinéma.* 1 Bd. ersch. Paris 1961
Lo Duca: *Histoire du cinéma.* Paris 1958[6]
Moussinac, Léon: *Panoramique du cinéma.* Paris 1929
Pandolfi, Vito: *Il Cinema nella storia.* Florenz 1959
Paolella, Roberto: *Storia del cinema muto.* Neapel 1956
Rognoni, Luigi: *Cinema muto.* Rom 1952
Rotha, Paul: *Celluloid.* London, New York, Toronto 1933
Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial.* Paris 1959[5]
(deutsch: *Geschichte der Filmkunst.* Wien 1957)
Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma.* 5 Bde. ersch. Paris 1947–1954
Toeplitz, Jerzy: *Historia szutki filmowej.* 2 Bde. Warschau 1956–1957
Vincent, Carl: *Histoire de l'art cinématographique.* Brüssel 1939
Waldekranz, Rune / Verner Arpe: *Knaurs Buch vom Film.* München, Zürich 1956

einzelne Gattungen und Richtungen:

Alberti, Walter: *Il Cinema di animazione.* Turin 1957
Benayoun, Robert: *Le Dessin animé après Walt Disney.* Paris 1961
Kyrou, Ado: *Le Surréalisme au cinéma.* Paris 1953
Lo Duca: *Le Dessin animé.* Paris 1948
Thiel, Reinold E.: *Puppen- und Zeichenfilm.* Berlin 1960
Weiss, Peter: *Avantgarde Film.* Stockholm 1956

einzelne Länder:

Deutschland

Borde, Raymond / Freddy Buache / Francis Courtade / Marcel Tariol: *Le Cinéma réaliste allemand.* Lausanne 1959
Eisner, Lotte: *L'Ecran démoniaque.* Paris 1952
(deutsch: *Die dänische Leinwand.* Wiesbaden 1955)
Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein.* Bremen 1961
Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler.* Princeton 1947
(gekürzt deutsch: *Von Caligari bis Hitler.* Hamburg 1958)

Kurz, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926
Schmieding, Walter: *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961

Frankreich

Agel, Henri: *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*. Paris 1953
Borde, Raymond / Freddy Buache / Jean Curtelin: *Nouvelle vague*. Lyon 1962[2]
Leprohon, Pierre: *Cinquante ans de cinéma français*. Paris 1954
Leprohon, Pierre: *Présences contemporaines – Cinéma*. Paris 1957
Régent, Roger: *Cinéma de France*. Paris 1948
Sadoul, Georges: *French Film*. London 1953
Sadoul, Georges: *Le Cinéma français*. Paris 1962
Siclier, Jacques: *Nouvelle vague!* Paris 1961

Großbritannien

Balcon, Michael / Ernest Lindgren / Forsyth Hardy / Roger Manvell: *Twenty Years of British Film*. London 1947
Low, Rachel / Roger Manvell: *History of the British Film*. 3 Bde. erschienen. London 1948–1951

Indien

Shah, Panna: *Indian Film*. Bombay, New York 1950

Italien

Aristarco, Guido: *Cinema italiano 1960*. Mailand 1961
Bo, Carlo (Hrsg.): *Inchiesta sul neorealismo*. Turin 1951
Calamandrei, Piero / Renzo Renzi / Guido Aristarco: *Dall'Arcadia a Peschiera*. Bari 1954
Carpi, Fabio: *Cinema italiano del dopoguerra*. Mailand 1958
Castello, Giulio Cesare: *Il Cinema neorealistico italiano*. Turin 1956
Chiarini, Luigi: *Il Film nella battaglia delle idee*. Mailand 1954
Ferrara, Giuseppe: *Il Nuovo cinema italiano*. Florenz 1957
Frank, Nino: *Cinema dell'arte*. Paris 1952
Freddi, Luigi: *Il Cinema*. Rom 1949
Gromo, Mario: *Cinema italiano 1903–1953*. Rom 1954
Hovald, Patrice-G.: *Le Néo-réalisme italien et ses créateurs*. Paris 1959
Jarrat, Vernon: *The Italian Cinema*. London 1951
Lizzani, Carlo: *Il Cinema italiano*. Florenz 1953 (franz.: *Le Cinéma italien*. Paris 1955)
Prolo, Maria Adriana: *Storia del cinema italiano muto*. Mailand 1951
Rondi, Brunello: *Il Neorealismo italiano*. Parma 1956
Rondi, Brunello: *Cinema e realtà*. Rom 1957
Vento, Giovanni / Massimo Mida: *Cinema e resistenza*. Florenz 1959
Verdone, Mario: *Il Neorealismo italiano*. Venedig 1951
Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini*. Zürich 1958

Japan

Anderson, Joseph L. / Donald Richie: *The Japanese Film.* New York 1960[2]
Giuglaris, Shinobu / Marcel Giuglaris: *Le Cinéma japonais.* Paris 1956

Schweden

Béranger, Jean: *La Grande aventure du cinéma suédois.* Paris 1961
Hardy, Forsyth: *Scandinavian Film.* London 1952
Osten, Gerd: *Nordisk Film.* Stockholm 1951
Waldekranz, Rune: *Swedish cinema.* Stockholm 1959

Sowjetunion

Babitsky, Paul / John Rimberg: *The Soviet Film Industry.* New York 1955
Bryher, Winifred: *Film Problems of Soviet Russia.* Territet 1929
Dickinson, Thorold / Catherine de la Roche: *Soviet Cinema.* London 1958
Lawrenjew, Boris (Hrsg.): *Der russische Revolutionsfilm.* Zürich 1960
Leyda, Jay: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film.* London 1960
Lunatscharsky, A. W.: *Der russische Revolutionsfilm.* Zürich, Leipzig 1929
Martin, Marcel: *Le Cinéma soviétique.* Brüssel 1960
Moussinac, Léon: *Le Cinéma soviétique.* Paris 1928
Pudowkin, Wsewolod / Michail Romm / Alexander Dowshenko / Lew Kuleschow u. a.: *Der sowjetische Film.* Berlin 1953

Vereinigte Staaten

Borde, Raymond / Etienne Chaumeton: *Panorama du film noir américain.* Paris 1955
Coursodon, Jean / Yves Boisset: *Vingt ans de cinéma américain (1940–60),* Paris 1961
Inglis, Ruth: *Freedom of the Movies.* Chicago 1947
(deutsch: *Der amerikanische Film.* Nürnberg 1951)
Jacobs, Lewis: *The Rise of the American Film.* New York 1939
Kahn, Gordon: *Hollywood on Trial.* New York 1948
Powdermaker, Hortense: *Hollywood, the Dream Factory.* Boston 1950
Rieuperout, Jean-Louis / André Bazin: *Le Western ou le cinéma américain par excellence.* Paris 1953
Rosten, Leo C.: *Hollywood. The Movie Colony – The Movie Makers.* New York 1941

Monographien

Aldrich – Micha, René: *Robert Aldrich.* Brüssel 1957
Antonioni – Carpi, Fabio: *Michelangelo Antonioni.* Parma 1958
– Leprohon, Pierre: *Michelangelo Antonioni.* Paris 1961
– Thirard, Paul-Louis: *Michelangelo Antonioni.* Lyon 1960
– Thirard, Paul-Louis: *Michelangelo Antonioni.* Turin 1959
Asquith – Noble, Peter: *Anthony Asquith.* London 1952
Bardem – Oms, Marcel: *Juan Bardem.* Lyon 1962
Becker – Queval, Jean: *Jacques Becker.* Paris 1962
Bergman – Béranger, Jean: *Ingmar Bergman et ses films.* Paris 1959
– Burvenich, Jos: *Ingmar Bergman.* Brüssel 1960
– Donner, Jörn: *Djävulens ansikte.* Stockholm 1962
– Siclier, Jacques: *Ingmar Bergman.* Paris 1960
– Guyon, François D.: *Ingmar Bergman.* Lyon o. J.
Bresson – Agel, Henri: *Robert Bresson.* Brüssel 1957
– Agel, Henri: *Robert Bresson ou l'enfer du style.* Paris o. J.
– Briot, René: *Robert Bresson.* Paris 1957
– Sémolué, Jean: *Bresson.* Paris 1959
Buñuel – Buache, Freddy: *Luis Bunuel.* Lyon 1960
– Kyrou, Ado: *Luis Bunuel.* Paris 1962
– Moullet, Luc: *Luis Bunuel.* Brüssel 1957
Capra – Griffith, Richard: *Frank Capra.* London o. J.
Carné – Landry, Bernard-G.: *Marcel Carné.* Paris 1952
– Meillant, Jacques: *Marcel Carné.* London 1950
– Queval, Jean: *Marcel Carné.* Paris 1952
Chaplin – Huff, Theodore: *Charlie Chaplin.* New York 1951
– Leprohon, Pierre: *Charlie ou la naissance d'un mythe.* Paris 1936
– Mitry, Jean: *Charlot ou la «fabulation» chaplisque.* Paris 1957
– Payne, Robert: *The Great God Pan.* New York 1952
– Sadoul, Georges: *Vie de Charlot.* Paris 1952 (deutsch: *Das ist Chaplin.* Wien 1953)
– Viazzi, Glauco: *Chaplin e la critica.* Bari 1955
Clair – Bourgeois, Jacques: *René Clair.* Genf 1949
– Charensol, Georges: *René Clair et les Belles-de-Nuit.* Paris 1953
– Charensol, Georges / Roger Régent: *Un Maître de cinéma – René Clair.* Paris 1952
– de la Roche, Catherine: *René Clair.* London 1958
– Mitry, Jean: *René Clair.* Paris 1960
– Salachas, Gilbert: *René Clair.* Brüssel 1957
– Viazzi, Glauco: *René Clair.* Rom 1946
Clément – Siclier, Jacques: *René Clément.* Brüssel 1958
Clouzot – Bianchi, Pietro: *Henri-Georges Clouzot.* Parma 1961
– Chalais, François: *H.-G. Clouzot.* Paris 1950
Cocteau – Cocteau, Jean: *Entretiens autour du cinématographe.* Paris 1951 (deutsch: *Gespräche über den Film.* Eßlingen 1953)
– Simon, Karl Günter: *Jean Cocteau oder Die Poesie im Film.* Berlin 1958
Dassin – Ferrero, Adelio: *Jules Dassin.* Parma 1961
de Sica – Agel, Henri: *Vittorio de Sica.* Paris 1955
– Bazin, André: *Vittorio de Sica.* Parma 1953

Disney – Gromo, Mario: *L'Arte di Walt Disney.* Torino 1960
Dreyer – Neergard, Ebbe: *Carl Dreyer.* London 1950
– Sémolné, Jean: *Dreyer.* Paris 1962
– Trolle, Börge: *The Art of Carl Dreyer.* Kopenhagen 1955
Eisenstein – Mitry, Jean: *S. M. Eisenstein.* Paris 1955
– Seton, Marie: *Sergei M. Eisenstein.* London 1952
– Toeplitz, Jerzy / Sergej Jutkewitsch u. a.: *Sergei Eisenstein, Künstler der Revolution.* Berlin 1960
Fellini – Agel, Geneviève: *Les Chemins de Fellini.* Paris 1956
– Renzo, Renzi: *Federico Fellini.* Bologna 1956
Feyder – Feyder, Jacques / Françoise Rosay: *Le Cinéma notre métier.* Genf 1944
Flaherty – Griffith, Richard: *The World of Robert Flaherty.* London 1953
– Gobetti, Paolo: *Robert Flaherty.* Turin 1960
– Gromo, Mario: *Robert Flaherty.* Parma 1952
Ford – Kezich, Tullio: *John Ford.* Parma 1958
– Mitry, Jean: *John Ford.* 2 Bde. Paris 1954
Franju – Buache, Freddy: *Georges Franju.* Lyon 1959
Grémillon – Agel, Henri: *Jean Grémillon.* Brüssel 1958
– Kast, Pierre: *Jean Grémillon.* Lyon 1960
Hitchcock – Amengual, Barthélémy / Raymond Borde: *Alfred Hitchcock.* Lyon 1960
– Rohmer, Eric / Claude Chabrol: *Hitchcock.* Paris 1957
Huston – Allais, Jean-Claude: *John Huston.* Lyon 1960
– Davay, Paul: *John Huston.* Brüssel 1957
Jennings – Grierson, John u. a.: *Humphrey Jennings.* London o. J.
Lattuada – de Sanctis, Filippo: *Alberto Lattuada.* Parma 1961
McLaren – Gianni Rondolino: *Norman McLaren.* Turin o. J.
Mack Sennett – Davide Turconi: *Mack Sennett.* Rom 1961
Méliès – Bessy, Maurice / Lo Duca: *Georges Méliès, mage.* Paris 1945
– Ford, Charles: *Georges Méliès, mage.* Paris 1945
– Sadoul, Georges: *Georges Méliès.* Paris 1961
Minnelli – de la Roche, Catherine: *Vincente Minnelli.* Petane (Neu-Seeland) 1959
Ophüls – Beylie, Claude: *Max Ophuls.* Brüssel 1958
– Ophüls, Max: *Spiel im Dasein.* Stuttgart 1959
– Roud, Richard: *Max Ophuls.* London 1958
Pastrone – Sadoul, Georges u. a.: *Omaggio a Giovanni Pastrone.* Turin 1960
Prévert – Jacob, Guy / André Heinrich / Bernard Chardère: *Jacques Prévert.* Lyon 1960
– Queval, Jean: *Jacques Prévert.* Paris 1956
Pudowkin – Marjamow, A.: *Pudowkin – Kampf und Vollendung.* Berlin 1954
Renoir – Davay, Paul: *Jean Renoir.* Brüssel 1957
– *Jean Renoir.* Lyon 1962
Resnais – Delahaye, Michel / Henri Colpi: *Hiroshima Resnais.* Lyon 1959
– Pingaud, Roger: *Alain Resnais.* Lyon 1961
Rossellini – Hovald, Patrice G.: *Roberto Rossellini.* Brüssel 1958
– Mida, Massimo: *Roberto Rossellini.* Parma 1961[2]
Stroheim – *Erich von Stroheim (1885–1957).* Rom 1959
– Bergut, Bob: *Eric von Stroheim.* Paris 1960
– Casiraghi, Ugo: *Umanità di Stroheim.* Mailand 1945
– Marion, Denis: *Erich von Stroheim.* Brüssel 1959

– Noble, Peter: *Hollywood Scapegoat.* London 1950
Tati – Agel, Geneviève: *Hulot parmi nous.* Paris 1955
– Louis, Théodore: *Jacques Tati.* Brüssel 1959
Vadim – Mardore, Michel: *Roger Vadim.* Lyon 1959
Vigo – Gomés, P. E. Salés: *Jean Vigo.* Paris 1957
– *Jean Vigo.* Lyon 1961
Visconti – Aristarco, Guido: *Luchino Visconti.* Parma 1958
– Castello, Giulio Cesare u. a.: *Luchino Visconti.* Parma 1958
Welles – Allais, Jean-Claude: *Orson Welles.* Lyon 1961
– Cocteau, Jean / André Bazin: *Orson Welles.* Paris 1950
– Fowler, Roy Alexander: *Orson Welles.* London 1946
– Noble, Peter: *The Fabulous Orson Welles.* London 1956
Wertow – Abramow, N. / Dsiga Wertow / Esther Schub u. a.: *Dsiga Wertow, Publizist und Poet des Dokumentarfilms.* Berlin 1960
Wilder – del Buono, Oreste: *Billy Wilder.* Parma 1958
Wyler – Shibuk, Charles: *William Wyler.* New York 1957

Zeitschriften

L'Age du cinéma. Paris 1951
Bianco e Nero. Rom 1937–1943, seit 1948
Cahiers du Cinéma. Paris seit 1951
Chaplin. Stockholm seit 1959
Cinema. Rom 1936–1943, 1948–1952
Cinéma 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62. Paris seit 1954
Cinema Nuovo. Mailand seit 1952
Close up. Riant Chateau 1927–1933
Deutsche Filmkunst. Berlin seit 1953
L'Ecran français. Paris 1946–1953
film 56. Frankfurt (Main) 1956
F. Frankfurt (Main) 1958
Film Culture. New York seit 1955
filmforum. Emsdetten 1951–1960
Film-Front. Stockholm 1953–1956
Filmkritik. Frankfurt (Main) seit 1957
Filmkunst. Wien 1949–1954
Film Quarterly. Los Angeles seit 1958 (früher: *Hollywood Quarterly,* 1945–1951, und *The Quarterly of Film, Radio and Television,* 1951–1957)
Films and Filming. London seit 1954
Films in Review. New York seit 1952
Iskusstwo Kino. Moskau seit 1936
Kosmorama. Kopenhagen seit 1954
Monthly Film Bulletin. London seit 1934
Positif. Lyon/Paris seit 1951
Rivista del cinema italiano. Mailand 1952–1955
Sequence. Oxford 1946–1952
Sight and Sound. London seit 1938
La Revue du Cinéma. Paris 1930–1932, 1946–1949

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

مؤسسهٔ فرهنگی ماهور